W 39.4
FA 307.1.2
TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

THE BEQUEST OF

HENRY WARE WALES, M. D.,

OF BOSTON.

(Class of 1838.)

Received 22 October,

Johan̄ Winckelman̄s
ſämtliche Werke.

Einzige vollſtändige Ausgabe;

dabei
Porträt, Facſimile und ausführliche Biographie des Autors; unter dem Texte die frühern und viele neuen Citate und Noten;
die allerwärts geſammelten Briefe nach der Zeitordnung, Fragmente, Abbildungen und vierfacher Index.

Von Joſeph Eiſelein.

Siebenter Band.

Donauöſchingen,
im Verlage deutſcher Claſſiker.
1825.

FA 307.1.2

1858. Oct 22
Wales Bequest

Denkmale
der
Kunſt des Altertums.

1767.

Aus dem Italiäniſchen überſezt.

[Weñ der Styl in dieſer überſezung dem Style Winckelmañs auch nicht nahe kommen ſollte, ſo erinnere ich, daß es mir nicht ſowohl um genaue Nachahmung des Autors, als vielmehr um ein reines und planes Deutſch zu thun war, das man hoffentlich nirgends vermiſſen wird.]

Erklärung
der
in dieſem Werke befindlichen Verzierungsbilder.

I.

Das Verzierungsbild auf dem Titelblatte dieſes erſten Theils[1]) iſt von einem erhobenen Werke aus gebrañter Erde genommen, welches ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, und das Schif Argo vorſtellet, das die Argonauten von Holz aus dem Walde des Bergs Pelion erbaueten, welches auch durch den darauf befindlichen Baum angedeutet zu ſein ſcheinet. Dieſes Schif wurde entweder von Glaukus,[2]) oder nach der gemeinen Meinung von Argus, einem Sohne des Alektor, oder, wie Andere wollen, des Danaus,[3]) unter dem Beiſtande der Pallas erbauet. Indeſſen erzählet man auch, daß dieſe Göttin es ſelbſt verfertiget[4]) und ſich dazu einer von den wahrſagenden Eichen zu Dodona bedienet habe.[5]) Noch andere ſagen, daß ſie nur die Segelſtange nebſt dem Segel daran be-

1) [In dieſer Ausgabe iſt es Numero 1 der Verzierungsbilder zu den Denkmalen.]

2) Athen. l. 7. [c. 12. n. 47.]

3) Hygin. fab. 14.

4) Orph. Argon. v. 66.

5) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 526.

feſtiget habe,[1]) wie es auf dieſem Kunſtwerke auch abgebildet iſt. Derjenige, welcher darauf das Segel in die Höhe hält, um gleichſam der Göttin bei der Arbeit zu helfen, ſcheinet Tiphys, der Steuermañ des Schiffes, zu ſein, ſo wie die andere Figur, welche mit dem Eiſen und dem Hammer arbeitet, den Argus ſelbſt vorſtellet. Derjenige Theil des Schiffes, an welchem er arbeitet, iſt wahrſcheinlich das Hintertheil, weil von dieſem durch Pallas unter die Geſtirne verſezeten Schiffe nur dieſer hintere Theil mit dem Baume und dem Segel erſchien. Das Gebäude mit dem Bogen oder Eingange kañ vielleicht der Tempel des Apollo auf dem Vorgebirge Pagaſä in Magneſien, am Fuße des erwähnten Berges Pelion, andeuten,[2]) indem das Schif Argo daſelbſt verfertiget wurde.[3])

II.

Vor der Zueignungſchrift[4]) iſt ein erhobenes Werk aus eben dieſer Villa abgebildet, wo auf einem vierekichten Stamme eine kleine Statue des Apollo ſtehet. Von den drei weiblichen Figuren iſt die erſte eine Muſe mit einem Diadema, welche ich in der vorläufigen Abhandlung anführe.[5]) Sie ſpielet auf einer Leyer, welche βαρβιτος heiſſet, wie ich dort gezeiget habe. Die zweite iſt Diana mit einem Bogen und Köcher auf der Schulter und einer brennenden Fakel in der lin-

1) Valer. Flacc. Argonaut. l. 1. v. 526.

2) Hygin. astron. c. 37. Jo. Diac. Schol. in Hesiod. scut. Hercul. p. 194.

3) Schol. Apollon. Argonaut. l. 1. v. 238.

4) [Hier unter Numero 2 der Verzierungsbilder.]

5) [§. 98.]

ken Hand: die dritte ſcheinet Veſta zu ſein, wegen des Zepters, den ſie in der Hand hat, wie ich unter Numero 5 der folgenden Denkmale zeigen werde.

III.

Aus eben dieſer Villa iſt auch die Abbildung des verſtümmelten erhobenen Werks, die nach der Zueignungſchrift folget. 1) Daſſelbe dienete offenbar zum Frieſe eines Tempels oder andern Gebäudes, und es war darauf irgend ein heiliger Gebrauch ſymboliſch vorgeſtellet. Dieſes beweiſet die Weihrauchpfanne, welche dieſer geflügelte Knabe in der Hand hält, und die Schale in der Hand, die von einer anderen Figur übrig geblieben iſt. Deñ daß die Schale und die Rauchpfanne Gefäße waren, die zu den heiligen Verrichtungen gebraucht wurden, iſt eine ganz bekañte Sache. Es gab kein Haus, das damit nicht verſehen geweſen wäre: wenigſtens berichtet Cicero, daß vor den Räubereien des Verres faſt jedes Haus in Sicilien dergleichen Gefäße von Silberarbeit gehabt. 2) Eben ſo pflegete auch auſſer der Schale und Rauchpfanne in den Tempeln und Kapellen für die heiligen Verrichtungen eine Art von Leuchter zu ſein, wie auf unſerm Marmor, welcher den beiden, die ehedem im Palaſte Barberini waren, und fünf andern, die izo in der Kirche der h. Agneſe ſind, 3) ſo wie einem andern in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, gleichet. Der größte Theil dieſer Leuchter dienete dazu, eine brennende Lampe darauf zu ſezen; andere auch, ſtatt der Altäre, zu Libationen oder

1) [Hier Numero 3.]

2) Cic. in Ver. II. 4. c. 21.

3) [Es waren nur drei, wovon zwei in das Pio-Clementinum gekommen ſind.]

Opferfeuern, wie man aus Numero 186 der folgenden Denkmalen ſiehet. Zu einem ſolchen Gebrauche war nun eben der Leuchter auf unſerm Marmor beſtim̃t, wie man aus der Schale und der Rauchpfanne ſchließen kañ. Brennende Lampen pflegete man vor den Bildern der Götter zu unterhalten, und Pauſanias erzählet, daß diejenigen, welche das Orakel des Mercurius zu Paträ, einer Stadt in Achaja, um Rath zu fragen kamen, vorher Weihrauch auf einen Altar ſtreueten, und darauf Öl in die Lampen der Leuchter goßen: indem dieſes Orakel ſeine Antworten in der Nacht ertheilete. 1) Eine Art von Kranz, den der Knabe in der andern Hand hat, deutet einen von den Kränzen an, mit denen die Altäre ſelbſt umwanden waren, und mit welcher man auch die Leuchter auf vielen Kunſtwerken geſchmüket findet.

IV.

Das Bild, welches vor dieſer Erklärung ſtehet, 2) iſt ein erhobenes Werk aus dem Palaſte Farneſe, das ich nicht etwa darum gewählet habe, weil es keiner Erläuterung bedarf; ſondern weil es eines der vorzüglichſten iſt, die man finden kañ.

V.

Am Ende dieſer Erklärung iſt ein Muſaico aus der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani abgebildet. 3)

VI.

Um mit deſto größerer Deutlichkeit die von mir

1) L. 7. [c. 22. Nicht zu Paträ, ſondern zu Pharä.]

2) [Hier Numero 4.]

3) [Hier Numero 5.]

in der Vorrede aufgeſtellete Conjectur in Anſehung des Gegenſtandes eines Grupo zweier Figuren von natürlicher Größe, das izo zu Aranjuez in Spanien exiſtirt, erklären zu können, habe ich daſſelbe auf der darauf folgenden Seite in Kupfer ſtechen laſſen.[1])

VII.

Das erhobene Werk aus der Villa Belvedere zu Fraſcati, das vor dem Anfang der Vorrede ſtehet,[2]) ſtellet den Achilles in Skyros vor, wie er in ſeiner erſten Jugend als Mädchen verkleidet unter den Töchtern des Lykomedes, Königs dieſer Inſel, ſich aufhielt: deñ hieher hat ihn Thetis, nachdem ſie ihn ſeinem Erzieher Chiron, weggenommen, gebracht, um ihn dem Zuge wider die Trojaner zu entreiſſen, weil ſie gehört hatte, daß das Orakel den Anführern des griechiſchen Heeres die Antwort ertheilt habe, daß vom Achilles der ganze glükliche Erfolg dieſes Krieges abhängen werde. Es iſt bekañt, daß, ſobald man den Aufenthalt des Achilles erfuhr, Ulyſſes und Diomedes ſich rüſteten, um ihn von da wieder abzuholen. Weil aber die Züge ſeines Geſichts ſo ſchön waren, daß man ihn nicht von den jungen Mädchen an dieſem Hofe unterſcheiden koñte; ſo beſchloß Ulyſſes nach ſeiner bekañten Klugheit, demſelben auſſer verſchiedenen andern weiblichen Geſchenken auch einige Waffen vorzulegen. Die Liſt glükte ihm nach Wunſch; deñ kaum erblikte Achilles den Schild, Helm und Spieß als ſeine kriegeriſche Neigung wieder erwachte. Er warf ſogleich alle die weiblichen Spielſachen von ſich, zog den Weiberrok aus, nahm den Schild und verlangte nichts als Krieg.

1) [Hier Numero 6. Die Figur ohne Fakel iſt offenbar ein Apollo Sauroktonos geweſen.]

2) [Hier Numero 7.]

Das Geſchlecht des Achilles war indeſſen der älteſten Tochter des Lykomedes, der Deidamia nicht unbekañt und ſie hatte ſogar ſchon die Früchte der heimlichen Liebe mit ihm geſchmekt, wovon nachher Pyrrhus geboren wurde. Da ſie folglich unter allen ihren Schweſtern am meiſten bei dieſer Entdekung intereſſirt war; koñte ſie ihre Beſtürzung darüber nicht verbergen; und ſie iſt es eben, die auf unſerm Marmor zu den Füßen des geliebten Achilles liegt und ſeine Kniee umfaßt.

Den Ulyſſes erkennet man an der Müze, ſo wie auch ſeinen Gefährten Diomedes in der Figur des jungen Helden, der, um in Achilles den kriegeriſchen Muth noch mehr zu entflammen, das Schwert ziehet, und die Stellung eines Kämpfenden annimt.

Der unter dem Achilles liegende Korb deutet auf die Beſchäftigungen und auf die Kleidung, die er unter dieſen Mädchen angenommen hatte. Man zählt deren auf unſerm Marmor ſechs, und eine von ihnen hat eine Leier in der Hand. Auf einem andern erhobenen Werke in der Villa Panfili, wo eben dieſe Geſchichte, aber auf verſchiedene Art, vorgeſtellet iſt, ſind neun weibliche Figuren zu ſehen. Die Mythographen haben indeſſen nicht beſtimt angegeben, wie viel Töchter dieſer König gehabt habe.

Übrigens kañ man unſern Marmor mit dem Anfange der Achilleis des Statius und mit einem uns von Philoſtratus dem Jüngern beſchriebenen Gemälde vergleichen, auf welchem der nämliche Gegenſtand vorgeſtellet iſt, um den Werth der gegenwärtigen Bildhauerei gehörig ſchäzen zu lernen. Derſelbe würde unſtreitig noch größer ſein, weñ ſie nicht bei der Ergänzung an einigen Stellen

von Künſtlern, die mit der Geſchichte nicht bekañt waren, eine Veränderung erlitten hätte.

VIII.

Von dem erhobenen Werke, welches zu Anfang der vorläufigen Abhandlung ſtehet,[1] habe ich im vierten Kapitel dieſer Abhandlung[2] geredet, daher ich den Leſer darauf verweiſe.

IX.

Von dem geſchnittenen Steine mit dem Namen des Steinſchneiders Teuker,[3] welcher zur Verzierung am Ende des erſten Kapitels der folgenden Abhandlung dienet, habe ich ebenfalls daſelbſt gehandelt.[4]

X.

So auch von der am Ende des zweiten Kapitels in Kupfer geſtochenen von Solon geſchnittener Bakchantin,[5] von welchem ſich eben ſo wie vom Teuker mehrere geſchnittene Steine erhalten haben.

XI.

Das Verzierungsbild am Ende des dritten Kapitels[6] ſtellet die Vaſe von gebrañter Erde vor, die ich in der Abhandlung ſelbſt angeführet habe[7]) und die im Muſeo des Collegii Romani befindlich iſt.

1) [Hier Numero 8.]

2) [§. 86.]

3) [Hier Numero 9.]

4) [§. 159.]

5) [Hier Numero 10.]

6) [Hier Numero 11.]

7) [§. 111.]

unſtreitig diejenigen Töpfe ſein mußten, welche in den alten Zeiten als Preiſe bei dergleichen Spielen ausgetheilet wurden, [1] und dasjenige, was kleinen Kugeln glich, konten die Äpfel ſein, welche man in den Gärten beim Tempel des Apollo zu Delphi pflükete [2] und den Überwindern in den daſelbſt gefeierten pythiſchen Spielen austheilte. [3]

Ich glaubete, ſage ich, daraus erfahren zu können, worin dieſe Preiſe beſtanden. Deñ weñ man dieſe Nachrichten mit jenen vergleichet, die wir von den zu Ehren der Kaiſer und verſchiedener Gottheiten, unter andern des Aſkulapius, [4] gefeierten Spielen haben: ſo bildet man ſich in Gemäßheit der oben erwähnten Vorausſezung leicht ein, daß auf dem capitoliniſchen Marmor eine Verwandte oder Braut irgend eines Überwinders in den pythiſchen Spielen, die für das Wohl eines Kaiſers angeſtellet waren, abgebildet ſei, oder daß dieſe Perſon die Gottin der Geſundheit für das Wohl des Überwinders, ihres Verwandten oder Bräutigams, der die Jagd liebte, bitte, welches Leztere vielleicht durch den an dem Baume befeſtigten Schädel des wilden Thieres angedeutet iſt. Da nun dieſer Baum ein Lorbeer zu ſein ſcheinet, ſo köñte dies um ſo mehr auf die dem Apollo geweiheten Spiele gehen.

Allein als ich dieſen Marmor von neuem in der Nähe betrachtete, ſo fand ich aller dieſer Betrachtungen ohngeachtet bald, daß ich mich geirret hatte, indem ich nun ſahe, daß die weibliche Figur zwar

1) Callim. hymn. in Del. v. 286. Athen. l. 2. [c. 2. n. 6.] Nonn. Dionys. l. 19. p. 358.

2) Lucian. de gymn. [c. 9.]

3) Anthol. l. 1. epigr. 1. Max. Tyr. dissert. 35. p. 350.

4) Spanhem. de præstant. numism. t. 2. p. 526 — 52

etwas Rundes, aber Ebenes oder vielmehr platt Gedrüktes in der Hand hat, und daß die erwähnten kleinen Kugeln zwei zuſammengerollete Binden ſind. Dieſes gab mir Veranlaſſung zu einer andern Vermuthung, die ſich mit mehrerer Wahrſcheinlichkeit vorbringen läßt, nicht zur Erklärung des gegenwärtigen erhobenen Werkes, ſondern vielleicht auch einiger Münzen, beſonders zweier vom Marcus Aurelius, auf welchen man dieſelbe Vorſtellung findet. [1])

Ich bin alſo der Meinung, daß das Runde und Platte, welches der Göttin der Geſundheit dargebracht wird, ein Taig von Mehl, μαζα, πεμμα, [2]) ſei, der mit Öl und Wein zubereitet wurde, und wie die Göttin ſelbſt ὑγιεια hieß, [3]) und daß das Gefäß, κρατηρ, welches mit einem Theile des Gewandes der weiblichen Figur bedekt iſt, der μετανιπτρις ὑγιειας, das iſt: der Becher der Geſundheit ſei, welcher dieſer Gottheit und Zeus Soter geweihet war. [4]) Da ich überdem noch ſahe, daß die weibliche Figur, welche der Göttin den Taig darbringt, das Haar gerade wie die Jungfrauen gebunden und keinen Gürtel hat: ſo glaube ich, daß die beiden zuſammengerolleten Binden diejenigen ſeien, womit ſie ſonſt gegürtet zu gehen pflegete, ſo daß alſo hier der Stand einer eben erſt verheiratheten Frau vorgeſtellet iſt: indem man weiß, daß der Gürtel, ἁμμα κορειας genant, [5]) ſowohl das Band der Jung-

1) Tristan, Comment. histor. t. 1. p. 628.

2) Pausan. [l. 6. c. 20.]

3) Pollux, l. 6. segm. 76. Hesych. v. Ὑγιεια.

4) Athen. l. 11. [c. 11. n. 73.]

5) Suidas, v. ἁμμα. [Von Meleager in der Anthologie παρθενιης ἁμματα genant. Conf. Spanh. in Callim. p. 11.]

frauſchaft war, als auch ſie andeutete, und daß man ihn nach der Verheirathung löſete, wie ich bei Numero 71 der folgenden Denkmale zeigen werde. Es würde folglich dieſes Kunſtwerk ein Gelübde vorſtellen, welches eine nova nupta der Göttin der Geſundheit thut. Übrigens wurde der Gürtel, welchen die Mädchen mit der Jungfrauſchaft zu löſen und der Venus zu übergeben pflegeten,[1] nach der Geburt der Diana geweihet.[2]

XIV.

Das Titelblatt des zweiten Bandes iſt mit einem erhobenen Werke gezieret,[3] welches dem Marcheſe Rondinini gehöret und den Vulcanus vorſtellet, welcher dem Jupiter einen Schlag mit dem Hammer vor die Stirn gegeben hat und nun erwartet, daß Pallas aus deſſen Gehirne, aus welchem ſie nach der Fabellehre geboren wurde, herausgehe.

XV.

Vor dem Inhalte deſſen, was in den Kupfern dieſes Werkes enthalten iſt,[4] ſtehet ein erhobenes Werk aus der Villa Negroni, das viermal daſelbſt zu finden iſt. Das Beſondere darauf ſind einige lange Schläuche, die ſtatt der gewöhnlichen Zieraten um die Thyrſusſtäbe gehen, wie ich ſchon anderwärts bemerket habe.[5]

1) Callimach. epigr. 40. p. 212.

2) Theocrit. idyll. XVII. v. 60. [Bei Theokrit kömmt weiter nichts vor als das Beiwort λυσιζωνος; man ſehe vielmehr die Noten zu Appoll. Argonaut. l. 1. v. 287.]

3) [Hier Numero 14.]

4) [Hier Numero 15.]

5) [In der Beſchreib. der geſchnitt. Steine und in dem Verſuche einer Allegorie, §. 74. Indeſſen ſind es Bänder und keine Schläuche.]

XVI.

Am Ende des erſten Theils der Erklärungen ſtehet ein geſchnittener Stein,[1] der zu Rom im Kabinet des Herzogs von Piombino exiſtirt und von mir in der vorläufigen Abhandlung citirt worden iſt.[2] Es iſt auf demſelben der Kopf einer unbekañten Perſon von dem berühmten Künſtler Dioskorides eingeſchnitten.[3]

XVII.

Am Ende des dritten Theils der Erklärungen ſtehet als Verzierung ein Pferdekopf,[4] der mit auſſerordentlicher Kunſt in einen Stein geſchnitten iſt, der ſich in dem ehemaligen ſtoſchiſchen, izo königlich preußiſchen Kabinet befindet. Der Künſtler hat ſeinen Namen darauf mit den erſten drei Buchſtaben: MIΘ. angezeiget.

XVIII.

Für das Ende der ſämtlichen Erklärungen[5] habe ich das Andenken an eine ſchöne Figur, die uns in einem erhobenen Werke übrig geblieben iſt, und dergleichen ſich nicht mehrere in Rom befinden, aufbewahren wollen.

1) [Hier Numero 16.]

2) [§. 172.]

3) [Dieſer tief geſchnittene Stein iſt ein Amethyſt und enthält nicht den Kopf einer unbekañten Perſon, ſondern des Demoſthenes. G. d. K. 10 B. 1 K. 34 §.]

4) [Hier Numero 17.]

5) [Hier Numero 18.]

Vorrede.

Ich halte mich für verpflichtet, meinen Leſern erſtlich von den Beweggründen zur Herausgabe dieſes Werkes, und zweitens von den darin aufgeführeten Denkmalen ſelbſt, und endlich von der Methode, die ich bei Erklärung derſelben befolget habe, Rechenſchaft abzulegen.

Beweggründe dazu hatte ich beſonders zwei: erſtlich ſahe ich, daß die Sam̃lungen, die wir bis izo von den übriggebliebenen Werken der alten Bildhauerei haben, gewöhnlich, weñ ſie gleich von gelehrten Männern veranſtaltet ſind, nur ſolche Denkmale enthalten, die leicht zu erklären ſind; oder weñ auch einige ſchwere darunter vorkommen, dieſe doch nicht darin aufgeſtellet worden, um den Inhalt derſelben vor Augen zu legen und den verborgenen Unterricht an's Licht zu bringen; ſondern lediglich in Anſehung der reizenden Erfindung und der ſchönen Zeichnung.

Zu dieſen rechne ich vornehmlich Boiſſard und Bellori, die mehr Zeichnungen der alten erhobenen Werke als jeder andere Autor bekañt gemachet haben; auch Montfaucon, welcher, indem er ſo Vieles umfaſſen wollte, Nichts ergriffen zu haben ſcheinet, und da er alles, was ihm in die Hände fiel, das Schöne und Mittelmäßige, das Leichte und Schwere, aufnahm, beides ohne Unterſchied behandelt hat; ſo daß in ſeinen Zeichnungen das Schöne bis zum Mittelmäßigen, wo nicht gar Schlechten herabgewürdigt, und das Schwere eben ſo eilfertig als das Leichte behandelt iſt.

Der zweite Beweggrund zu meinem Unternehmen iſt weit triftiger und beſtehet darin, daß ich bemerk-

te, durch die Betrachtung vieler alten Kunſtwerke nach und nach in den Stand geſezet zu ſein, eine große Menge Stellen in den alten Autoren zu verbeſſern und zu erläutern, und zwar, wie ich bis zur Überzeugung darzuthun hoffe, weit beſſer, als dieſes mit Beihülfe alter Handſchriften hätte geſchehen können. Dasjenige alſo, was eigentlich zur Kunſt der Zeichnung gehöret, bei Seite geſezet, würde der größere Nuzen, den man aus den Werken eben dieſer Kunſt ziehen kañ und den man immer vor Augen haben muß, weñ man deren Vorſtellungen auszuforſchen ſuchet, hauptſächlich darin beſtehen, daß ſie dazu dienen können, den Siñ der Scribenten jener Zeiten aufzuklären.

Um dieſe Autoren zu verſtehen und neue Entdekungen in Abſicht auf die Sitten und Gebräuche der Alten machen zu können, bleibet uns auch, die Wahrheit zu ſagen, nach den Bemühungen ſo vieler in dieſem Fache der Literatur vorzüglich erfahrner Kritiker kein anderer Weg übrig als dieſer, indem man bereits, um immer zu mehrerer Keñtniß zu gelangen, ſo viel als nur möglich den einen Schriftſteller mit dem andern verglichen und alle Handſchriften, die nur immer vorhanden ſind, nachgeſehen hat. Überdem ſind der Handſchriften, die man wirklich für ſo alt halten kañ, daß darin die Worte des Autors richtig geſchrieben ſtehen, ſo wenige in den Bibliotheken, und die wenigen, die ſich darin befinden, ſind von den Gelehrten ſchon ſo oft durchſuchet worden, daß ſie izo, weñ ich ſo ſagen darf, ausgedrükten Citronen gleichen, die keinen Saft mehr haben.

Was nun die von mir bekañt gemacheten Denkmale betrift, ſo beſtehen dieſelben in Statuen, in erhobenen Werken von Marmor und gebrañter Erde, in geſchnittenen Steinen und alten Gemälden. Ich nenne ſie unausgegebene Denk-

male, weil der größte Theil derſelben bisher noch nicht bekañt gemachet war; und weñ gleich einige darunter ſind, die ſchon in andern Sañlungen ſtehen, ſo kañ man doch von ihnen ſagen, daß die Herausgeber derſelben ſie, wenigſtens was den Inhalt betrift, ſelbſt nicht gekañt haben; ja nicht einmal glaubten, irgend eine Vermuthung in Anſehung derſelben vorbringen zu können. Denkmale von dieſer Art ſind zum Beiſpiel die Vermählung des Peleus und der Thetis unter Numero 110; die Fabel vom Proteſilaus und der Laodamia unter Numero 123, und der Tod Agamemnons unter Numero 148.

Dieſe Denkmale können nun auf der einen Seite in Anſehung ihres Inhalts und auf der andern in Anſehung der Kunſt, mit welcher ſie gezeichnet ſind, betrachtet werden. Was den Inhalt betrift, ſo darf man ſagen, daß ſie faſt die ganze Götterlehre, und die Geſchichte des heroiſchen oder fabelhaften Zeitalters, beſonders die vornehmſten Begebenheiten aus der Ilias und Odyſſee, oder dasjenige, was den griechiſchen Helden im trojaniſchen Kriege und nach demſelben bis zur Rükkunft des Ulyſſes nach Ithaka widerfahren iſt, begreifen. Dieſes machet den Inhalt des erſten und zweiten Theils dieſes Werkes aus. Der dritte Theil gehöret zur griechiſchen und römiſchen Geſchichte und iſt weniger reichhaltig an Denkmalen, weil es überhaupt an dergleichen gebricht. Der vierte Theil endlich, in welchem ich von den Sitten, Gebräuchen und Künſten der Alten handle, enthält viele Nachrichten, welche man bisher noch nicht über dieſe Gegenſtände kañte, und die aus dem, was die alten Autoren davon ſagen, nicht genug erwogen ſind. Bei der Auswahl derſelben habe ich mehr auf den Inhalt der Werke und auf den Unterricht, als auf die Schönheit der Zeichnung, geſehen: deñ weñ ich mich bei

der Samlung aller jener noch nicht bekant gemacheten Denkmale, deren Werth zum Theil in der bloßen Zeichnung, zum Theil in der Vollendung der Ausführung beſtehet, hätte einlaſſen wollen: ſo würde ich hinlänglichen Stof gehabt haben, den Umfang des Werkes zu verdopeln.

Was die Kunſt der Zeichnung anlanget, ſo ſind in dieſer meiner Samlung viele Proben von Werken enthalten, die in jedem Zeitalter von Völkern, die ſich in der Kunſt vor andern auszeichneten, verfertigt worden, und die Denkmale der griechiſchen Kunſt gehen bis zum Verfalle derſelben. Das lezte iſt das Grabmal des Fechters Baton, das zu den Zeiten des Caracalla gemachet und unter Numero 199 beigebracht iſt. Durch dieſe ſo reiche Samlung und die Nachrichten, die ich aus vielen andern Denkmalen hergenommen habe, bin ich in den Stand geſezet, in der folgenden vorläufigen Abhandlung über die Kunſt der Ägypter, Hetrurier und Griechen ſo zu ſprechen, daß man dadurch zu einer ſyſtematiſchen Keñtniß der Kunſt dieſer alten Völker gelangen kañ.

Der Hauptpunkt indeſſen, von welchem ich meinen Leſern Rechenſchaft ablegen zu müßen glaube, iſt die Methode, die ich bei der Erklärung der aufgeſtelleten Denkmale befolget habe. Ich hatte dabei zwei Grundſäze vor Augen: erſtens nahm ich nicht an, daß die Alten in ihren Kunſtwerken blos leere Phantaſien, ſondern vielmehr lauter Gegenſtände aus der Mythologie vorgeſtellet haben; zweitens, daß ich aus dieſem Grunde die Werke ſelbſt auf die Götterlehre und Fabelgeſchichte bezog, und Achtung gab, auf welchen Theil derſelben die hier aufgeführeten beſonders gehen.

Der erſte Grundſaz, nämlich anzunehmen, daß

die Abbildungen auf den alten Kunſtwerken nicht leer, das heißt: nicht ohne beſtim̃te, obwohl nicht unſern, aber doch jenen alten Zeiten bekañte Gegenſtände ſeien, weñ ſie gleich für das Denkmal, auf welchem ſie ausgedrükt ſind, blos erfunden worden, iſt, die Wahrheit zu ſagen, meine eigene Vorausſezung, kañ aber als eine Einleitung zu dem zweiten Grundſaze, dem ſie den Weg bahnet, angeſehen werden. Indeſſen will ich hiemit nicht durchaus behaupten, daß die alten Künſtler den von mir aufgeſtelleten Grundſaz immer vor Augen gehabt hätten, indem man in manchen ihrer Werke das Gegentheil wahrnim̃t, auf welchen wirklich bloße Erfindungen des Eigenſinns und der Laune, die in gar keiner Verbindung mit der Geſchichte ſtehen, vorgeſtellet ſind. Allein ſobald man nicht ganz offenbare Spuren von dieſem Eigenſinne daran findet, habe ich durch Erfahrung gelernt, daß man beinahe ganz ſicher gehen kañ, den aufgeſtelleten Grundſaz zu befolgen, bis man von dem Gegentheile überzeuget wird; deñ nur ſehr ſelten trügt die von mir angegebene Regel bei ernſthaften Abbildungen, die nichts Eigenſinniges und Phantaſtiſches an ſich haben, das heißt: bei Sachen, in welchen die Phantaſie des Künſtlers in Vorſtellung ſeltſamer Ideen keine Übertreibung zeiget, weil es in dieſem Falle wahrſcheinlicher iſt, daß der Künſtler lieber eine ſchon bekañte und bereits vor ihm von andern abgebildete Geſchichte, als blos erſonnene, auf gar keine beſtim̃ten Gegenſtände gehende Vorſtellungen gewählet habe.

Zur Erläuterung deſſen, was ich hier geſaget habe, kañ unter ſo vielen andern Abbildungen eine weibliche Figur, die man auf mehrern geſchnittenen Steinen findet, zum Beiſpiele dienen. Sie iſt vorgeſtellet, wie ſie ein Gefäß am Fuße eines Blokes

ausgießet; daher man vermuthen köñte, daß ſie eines von den Weibern ſei, welche Waſſer, zuweilen auch Honig, auf das Grab ihrer verſtorbenen Eltern goßen, [1] wie deñ auch das, was uns durch den Blok angedeutet wird, ein Grab zu ſein ſcheinet. Dieſe Weiber hießen εγχυτριαι, [2] εγχυτριστριαι, [3] von χυτρα, ein Gefäß, ein Topf; und das auf das Grab gegoſſene Waſſer ward αποvιμμα, [4] χοα [5] und χυτλα [6] genañt. Auf dem Grabe der Jünglinge pflegete dieſes von anderen Jünglingen verrichtet zu werden, ſo wie es auf dem der Mädchen von andern ihres Alters geſchahe; daher ſahe man immer auf den Grabmalen der lezten eine jungfräuliche Figur mit einem Gefäße in der Hand gebildet. [7] Dieſes war ſchon meine Meinung, als ich die Erklärung einer ähnlichen Figur auf einem geſchnittenen Steine des Muſei Strozzi vorlegete, [8] und ich glaube, daß dieſelbe zufolge des erwähnten Mädchens, das man auf einigen Grabmalen mit einem Gefäße vorgeſtellet findet, eben dieſe Bedeutung habe. Ich will dieſes indeſſen nicht in Anſehung des aufgeſtelleten Grundſazes als gewiß behaupten, indem ich bedenke, wie vielerlei Bedeutungen dergleichen haben kañ, und wie vielerlei ſich die Künſtler bei der Reichhaltigkeit der Materien, welche die Fabellehre und die heroiſche Geſchichte darbieten, darunter haben einbilden können.

1) Euripid. Iphigen. Taur. v. 634.

2) Schol. Aristophan. Vesp. v. 288.

3) Suid. v. Εγχυτρις.

4) Athen. l. 9. [c. 18. n. 78.]

5) Id. l. 12. [c. 5. n. 23.]

6) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 1075. l. 2. v. 928.

7) Athen. l. 13. [c. 6. n. 55.]

8) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine. 3 Kl. 3 Abth.]

In dieſer Rükſicht bin ich der Meinung, daß unter den weiblichen Figuren, die am Fuße eines Grabſteines ein Gefäß ausgießen, Elektra, die Tochter Agamemnons, vorgeſtellet ſei, welche auf dieſe Art ihrem Vater auf ſeinem Grabe die lezte Ehre erweiſet, ſo wie Äſchylus und Sophokles ſie vorſtellen. 1)

Weñ man nun dieſen erſten Grundſaz der von mir beobachteten Methode annehmen wird, daß man nämlich, wovon ich ſo viele Beweiſe habe, nicht vorausſezet, auf alten Denkmalen leere Gegenſtände abgebildet zu finden; ſo wird man ſich deſto mehr von dem durch mich aufgeſtelleten und vor Augen gehabten zweiten Grundſaze überzeugen, daß nämlich auf dieſen Denkmalen Gegenſtände vorgeſtellet ſeien, die man in der Fabellehre und heroiſchen Geſchichte aufſuchen muß. Von dieſem Grundſaze habe ich zuerſt die Haltbarkeit, ſodañ den Nuzen zu beweiſen, und endlich dasienige zu widerlegen, was man dagegen einwenden kōnte.

Die Haltbarkeit deſſelben wird erſtlich jedem einleuchten, der bedenket, daß, ſo wie Simonides die Malerei eine ſtumme Poeſie nennet, 2) und nach dem Plato das Weſen derſelben in der Fabel beſtehet: 3) alſo auch der Künſtler, um ſich als Dichter zu zeigen und der poetiſchen Phantaſie ein deſto freieres Feld zu öfnen, eben ſo wie dieſer Gegenſtände aus der Fabellehre wählen müße. Zweitens wird ſich dieſe Haltbarkeit offenbaren, weñ man in den alten Autoren, vornehmlich im Pauſanias, die Beſchreibung der Bildhauereien und Malereien, wel-

1) Æschyl. Choëph. v. 85. 127. Sophocl. Antigon. v. 435.

2) Plutarch. de gloria Atheniens. initio. [Sympos. t. 8. p. 980. edit. Reisk.]

3) Phædon. p. 23.

che in Tempeln und öffentlichen ſowohl als beſonderen Gebäuden befindlich waren, lieſet, und auch die übrig gebliebenen Kunſtwerke betrachtet, (es verſteht ſich, daß ich hier immer von ernſthaften Vorſtellungen rede,) auf welchen man nicht das Geringſte findet, das nicht aus der Fabellehre und aus dem Homerus genommen wäre. Horatius gibt davon in folgenden Verſen einen Grund an:

— — — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in *actus,*
Quam si proferres *ignota indictaque* primus; 1)

bei der Gelegenheit, da er von dem Stoffe ſpricht, den der Dichter, und zwar beſonders der Trauerſpieldichter, wählen ſoll. Dieſem ertheilet er die Vorſchrift, lieber Gegenſtände aus der Ilias zu nehmen, als ganz neue zu erfinden, die noch von keinem andern Dichter bearbeitet worden. Nun ſchließe ich, daß die griechiſchen Künſtler eben dieſen Grundſaz befolget haben, ja, daß Horatius ihn von den griechiſchen Dichtern und Künſtlern gelernet habe, ſo daß von dieſer beſſern Partei: *rectius deducis in actus,* die leztern bewogen worden ſeien, Gegenſtände aus der Fabellehre und aus den Gedichten des Homerus vorzuſtellen. So viel iſt gewiß, daß nicht nur die Griechen, ſondern auch die Römer, ſeitdem ſie an der griechiſchen Literatur Geſchmak fanden, ſogar ihre Kinder, ehe ſie dieſelben in irgend einer andern Wiſſenſchaft unterrichten ließen, zur Leſung des Homerus anhielten, und dieſer Dichter wurde von einem jeden, der ſich auf die Philoſophie oder auf die Kunſt der Zeichnung legete, auswendig gelernet. Auf dieſe Art wurden ſeine Gedichte die allgemeine Quelle, aus welcher ſowohl die Trauerſpieldichter als die

1) Ad Pis. v. 128 — 130.

Künſtler den Stof zu ihren Werken nahmen, und beide waren verſichert, daß dieſelben von jederman, der ſie anhörete oder anſchauete, verſtanden würden. Da die Gedichte Homers ferner mit den übrigen Traditionen der Götterlehre durch das engſte Band verknüpft waren, ſo wurden ſie zugleich für eben ſo viele die Religion betreffende Nachrichten gehalten, und dieſe deswegen in den Schulen bei der Leſung dieſes Dichters förmlich gelehret. Man machete dabei den Anfang von der Vereinigung des Uranus oder des Himmels und der Erde, und dieſes ganze Syſtema der Fabellehre bis zur Wiederkunft des Ulyſſes nach Ithaka, welches der mythiſche Cirkel, κυκλος μυθικος, genañt wurde,[1]) war nunmehr das weite Feld, auf welchem ſich die Kunſt übete. Von dem Worte κυκλος, in dieſem Sinne genommen, glaube ich, wurden diejenigen Autoren, welche ſich in ihren Schriften über dieſen ganzen Cirkel oder wenigſtens über dasjenige, was die Ilias und Odyſſee in ſich begreift, *Cyclii* genañt. Daraus würde ſich erklären laſſen, was Horatius gleich nach den oben angeführeten Verſen ſaget, und was bisher, ſo viel ich weiß, nicht gut verſtanden worden iſt:

> Nec sic incipies, ut scriptor *Cyclius* olim:
> Fortunam Priami cantabo et nobile bellum.[2])

Doch dies ſei nur im Vorbeigehen geſagt. Wahr iſt es, wie ich ſchon bemerket habe, daß Homerus der große Lehrer der griechiſchen Künſtler geweſen, und jeder, der die Bedeutung ihrer Vorſtellungen zu wiſſen wünſchete, mußte daher zu dem Dichter ſelbſt ſeine Zuflucht nehmen, um ſich Aufklärung darüber zu verſchaffen.

1) Procl. chrestomath. ap. Phot. biblioth. p. 521.

2) Ad Pis. v. 136 — 137.

Von eben dieſem von mir aufgeſtelleten Grundſaze, welcher ſchwer zu erklärende Vorſtellungen zum Augenmerke hat, ſind folglich alle die zu Ehren der Kaiſer errichteten öffentlichen Denkmale und der größte Theil ihrer Münzen, ſo wie auch die der Könige und Städte, ausgeſchloſſen; weil ſie bis auf einige darauf angebrachte Symbole, die etwas dunkel bleiben könten, auf die damaligen Zeiten anſpielen, wie z. B. die marmornen Denkmale der Kaiſer, auf welchen ihre Thaten vorgeſtellet ſind.

Ich komme nunmehr zum Beweiſe des Nuzens dieſes Grundſazes, wobei man bedenken muß, daß, weñ man von den alten Denkmalen die Vorſtellungen aus der nicht fabelhaften Geſchichte ausſchließet und ſich blos auf die Fabellehre einſchränket, der Geiſt des Altertumsforſchers in engere Gränzen eingeſchloſſen bleibet und mit weniger Zerſtreuung das weite Feld der alten Vorſtellungen durchläuft, indem er ſich leichter auf einen einzigen Gegenſtand fixiren kañ, als jemand, der ſich mit ſeinen Gedanken in die ſpätere Geſchichte der Griechen und Römer verlieret. Ich habe das, was ich hier ſage, genug ſelbſt erfahren, als ich die wahre Bedeutung des Bruchſtüks eines Basreliefs, das in dieſem Werke unter Numero 127 aufgeführet iſt, gern aufſuchen wollte. Die erſte Idee, welche mir dabei in Gedanken kam, war die Geſchichte des Arztes Philippus, von welchem erzählet wird, daß er einſt, als er dem kranken Alexander dem Großen einen Trank reichete, beſchuldigt worden, ihm Gift ſtatt der Arznei geben zu wollen; daß ihn aber Alexander bei ſich freigeſprochen und mit dem größten Zutrauen zu ihm die Arznei unerſchroken ausgetrunken habe. Nun iſt aber die Figur, die man für den Alexander halten könte, nakend oder heroiſch und ohne Diadema vorgeſtellet; die andere hingegen, die ich für den Arzt hielt, hat ein Diadema. Wie

ſchiket ſich aber wohl die Naktheit für Alexander und das Diadema für ſeinen Diener? Iſt nicht die folgende Erklärung, die ich im Homerus fand, viel ſchiklicher, daß der vermeintliche Arzt nämlich Neſtor ſei, wie er dem verwundeten Machaon einen Becher mit Wein zur Labung reichet?

Daraus, daß man bis izo das gar zu weite Feld der ganzen Fabellehre, der griechiſchen und römiſchen Geſchichte durchlaufen wollte, um zu finden, was in ſo vielen und ſo verſchiedenen Werken der alten Künſtler vorgeſtellet ſein köñte, iſt das erfolgt, was nothwendig daraus erfolgen mußte: die aus einem ſo weiten Felde hergenommenen Erklärungen haben den Geiſt der Gelehrten ſo ſehr ermüdet, daß endlich alle ihre Vermuthungen bei der Entzifferung des Geheimnißvollen dieſes oder jenes Werkes ſich auf die Geſchichte und auf Begebenheiten eingeſchränket haben, die uns bekañter ſind, weil ſie näher an unſere Zeiten gränzen. Da wir ihre Methode befolgten, haben Homerus und die Fabellehre angefangen, für uns ganz unbekañte Länder zu werden; und da dieſe Ausleger in Rom ſelbſt waren, wo ſo viele Werke der Alten vor Aller Augen liegen: ſo ſind wir um ſo mehr geneigt, ihnen Glauben beizumeſſen, und ſie ſelbſt finden es um ſo leichter, zu behaupten, daß daſelbſt Züge aus der römiſchen Geſchichte abgebildet ſeien. Sie erfuhren daher immer weniger von den ſchönſten Manieren, welche die alten Künſtler befolgeten, um etwas ganz anderes, als man glaubet, vorzuſtellen.

So wird man z. B. die in der Fabelgeſchichte ſo berühmte, durch die Dioskuren veranſtaltete Entführung der Töchter des Leucippus, die ich unter Numero 62 aufſtelle, ohngeachtet der Müzen, wodurch ſich dieſe Söhne Jupiters und der Leda ſo ſehr auszeichnen, etwa für den Raub der Sabineri-

nen ausgeben; [1]) ſo wie man die nämliche Geſchichte in zwei andern vortreflichen Werken hat finden wollen, auf welchen der Streit Agamemnons und Achillis wegen der Briſeis vorgeſtellet iſt, und wovon ich eines ebenfalls in dieſem Werke unter Numero 124 beibringe; wiewohl ich recht gut weiß, daß der Raub der Sabinerinen auch auf einigen Münzen abgebildet iſt. [2]) Wollte man auf eben die Art der Meinung dieſer Ausleger folgen, ſo würde man auf einem Muſaico, das unter Numero 66 zu ſehen iſt, die Kleopatra finden, welcher Marcus Antonius die Hand reichet, um ihr aus dem Schiffe ſteigen zu helfen, da doch vielmehr Heſione, die Tochter Laomedons, wie ſie dem Seeungeheuer ausgeſezet iſt, und von Herkules, der ſie hernach ſeinem Gefährten Telamon zur Gemahlin gibt, befreiet wird, darauf vorgeſtellet iſt. Wie weit ſind ferner diejenigen von der Wahrheit entfernt, welche behaupten, auf zwei erhobenen Werken den Mars mit der Rhea Sylvia zu ſehen: da wir hingegen, ſobald wir die Geſchichte bei Seite ſezen und uns an die Fabellehre halten, bald wahrnehmen werden, daß Thetis, von der Liebe des Peleus überwältigt, darauf abgebildet ſei. Das eine von dieſen erhobenen Werken wird unter Numero 110 aufgeführet. Nicht weniger irren ſich diejenigen, welche geglaubet haben, daß in der auf dem Grabe des Achilles getödeten Polyxena, die unter Numero 144 zu ſehen iſt, Lucretia vorgeſtellet ſei, wie Sextus Tarquinius ihr Gewalt anthut, [3]) oder daß in der Figur des Diomedes, der den Kopf des von ihm getödeten Dolon in der Hand hat, Dolabella mit

1) Bartoli admir. antiq.

2) Pedruſi Mus. Farnes. t. 6. tav. 8. n. 5.

3) Scarſo letter. p. 61.

dem abgehauenen Kopfe des Trebonius, der mit zu den Verſchwornen gegen den Julius Cäſar gehörete, zu nehmen wäre.[1])

Doch, da ich einmal von den erhobenen Werken zu den Statuen gekommen bin, ſo will ich noch weiter bemerken, wie weit die romaniſirenden Ausleger fernerhin durch Beilegung der Namen von der Wahrheit abgewichen ſind. So haben ſie z. B. die Hekuba im Muſeo Capitolino unter dem Namen einer Präfica bekañt gemachet;[2]) die Leukothea in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, die ich unter Numero 54 habe in Kupfer ſtechen laſſen, hat lange Zeit hindurch für die Göttin Rumilia gegolten;[3]) in dem berühmten Schleifer in der Galerie des Großherzogs von Toſcana,[4]) den man mit Hülfe mehrerer erhobenen Werke und geſchnittenen Steine ſehr leicht für den Skythen hätte erkennen mögen, der das Meſſer ſchleifet, um den Marſyas damit zu ſchinden, ſahe man lieber jenen Sklaven, welcher die vom Catilina gegen den römiſchen Senat angeſponnene Verſchwörung entdekte.[5]) Eben dieſes köñte man noch von ſo vielen andern Statuen ſagen, wie z. B. von dem berühmten Grupo in der Villa Ludoviſi, einem Werke des griechiſchen Bildhauers Menelaus, worin ein jeder, der mit der Fabellehre bekañt iſt, die in ihren Stiefſohn Hippolytus verliebte Phädra ſehen wird. Da man nun gern auch dieſes Werk auf eine Begebenheit aus der römiſchen Geſchichte

1) Ibid. p. 58.

2) Mus. Capitol. t. 3. tav. 62.

3) [Iſt Bakchus.]

4) Maffei raccolta di Stat. tav. 41.

5) [G. d. K. 11 B. 1 K. 10 §. Note.]

deuten wollte: ſo fing man damit an, daß man ſagete, es ſei Papirius mit ſeiner Mutter hier vorgeſtellet.[1] Dieſe Meinung verfocht man hernach mit ſo vieler Hize, daß ein übrigens einſichtsvoller Scribent, ſtatt in der Figur des Jünglings Beſtürzung über den Antrag ſeiner Mutter, die ihn zur Blutſchande verleiten wollte, wahrzunehmen, ein boshaftes Lächeln darin ſiehet, ſo wie es ſich für das gewöhnliche Betragen des Papirius gegen ſeine Mutter ſchike.[2]

Weniger kañ man es tadeln, daß man einem andern ſehr ſchönen Grupo, das ehedem im Kabinet der Königin von Schweden, izo aber zu S. Ildefonſo in Spanien, exiſtirt, die Namen des Kaſtor und Pollux, oder wie Maffei glaubet,[3] des Phosphorus und Heſperus, beigeleget hat. Hätten indeſſen die Gelehrten bei der Erforſchung des Inhalts deſſelben ihre Zuflucht zur heroiſchen Geſchichte genommen, ſo würden ſie ſich vielleicht der wahren Bedeutung mehr genähert haben. Dieſes Werk ſtellet nämlich zwei ganz nakte Jünglinge vor, von denen der erſte eine Schale in der rechten Hand hat, mit der linken aber den anderen umfaſſet, der auf einen Altar zwiſchen Beider Füßen eine Fakel hält und eine andere auf der Schulter hat. Dieſem Jünglinge zur Seite ſtehet eine kleine weibliche bekleidete Figur, mit einem Kaſten oder Gefäße auf dem Kopfe und in der Stellung, als wollte ſie einen Finger der rechten Hand den Lipen nähern, und mit der andern Hand hebet ſie das Gewand etwas in die Höhe. Um dieſes Grupo mit deſto mehr Deutlichkeit zu erklären, habe ich es für

1) [Ebendaſ. 11 B. 2 K. 29 — 30 §.]

2) Du Bos, réflex. sur la poésie. t. 1. p. 372.

3) Raccolta di Stat. tav. 121.

rathſam gehalten, daſſelbe auf der lezten Seite vor der Vorrede in Kupfer ſtechen zu laſſen.[1])

Ob ich nun gleich nicht, wie bei dem vorhergehenden Grupo, meine von der gemeinen Meinung verſchiedene Vermuthung mit gleicher Zuverſicht vorlegen kañ: ſo unterwerfe ich ſie doch, da ich gerade nichts Unwahrſcheinliches darin finde, der Unterſuchung des Leſers. Ich glaube nämlich, daß in dieſem Grupo die Freundſchaft des Oreſtes und Pylades und zugleich der Anfang der Elektra, eines Trauerſpiels des Euripides, vorgeſtellet ſei. Die beiden Jünglinge, welche bei den Alten zu den berühmteſten Muſtern wahrer Freundſchaft gerechnet wurden,[2]) ſcheinen mir nämlich im Begriffe zu ſein, den traurigen Vorſaz auszuführen, die Mutter des Oreſtes, Klytämneſtra, und ihren Buhlen Agiſthus umzubringen und ſo die Ermordung des Agamemnon zu rächen, auf deſſen Grabe ſie, nach Art der Opfernden umkränzt, ein Stük Vieh nebſt angezündetem Holze opfern.[3]) Dieſes Grab ſcheinet durch den kleinen niedrigen Altar angedeutet zu ſein, welcher gerade ſo wie diejenigen geſtaltet iſt, die man auf die Grabhügel der Verſtorbenen zu ſezen pflegete. Auch nennet Äſchylus das Grabmal des Agamemnons einen Altar.[4]) Das Vorhaben, mit welchem ſie umgehen, ſcheinet durch die Fakel ausgedrükt zu ſein, welche meiner Vorausſezung zufolge Oreſtes auf der Schulter in die Höhe gerichtet hält, gleichſam als weñ er einen Schlag damit geben und anzeigen wollte, daß er die heilige Verrichtung vergeſ-

1) [Unter den Verzierungsbildern Numero 6.]

2) Bion. Idyll. ap. Fulv. Vrsin. p. 245.

3) Euripid. Electra. v. 90.

4) Choëph. v. 104.

ſen habe, und das, was er in die Höhe hebet, um damit zu ſchlagen, ein Gewehr und keine Fakel ſei. In dieſer Stellung kōnte man unſerm Oreſtes auch das Beiwort δασπλητης, der mit der Fakel ſchlägt,[1] geben, ſo wie man der Hekate das Beiwort δασπλητις gab. Zu dieſer vorhabenden Rache ſchiket ſich auch der etwas niederhängende Kopf der andern Figur, indem man darin ein tiefes Nachdenken, das mit einem wichtigen Unternehmen beſchäftigt iſt, wahrnim̃t; und daher drüket ihre Stellung mehr den Affect der Freundſchaft, als die Aufmerkſamkeit auf das Opfer aus. In der weiblichen Figur endlich ſcheinet der Künſtler uns ſeinen Gegenſtand vor Augen zu legen; deñ ſie ſtellet wahrſcheinlich Elektra, des Oreſtes Schweſter vor, welche in dem Augenblike, da dieſer mit ſeinem Freunde am Grabe ſeines Vaters ſtehet, vom Euripides mit einem Gefäße voll Waſſer auf dem Kopfe eingeführet wird,[2] um ihren damaligen Stand anzudeuten, da der Buhle ihrer Mutter ſie mit einem bloßen Landmanne verheirathet hatte. Selbſt das Stillſchweigen, das ſie durch die Haltung der Hand ausdrüket, kañ meine Meinung unterſtüzen, indem das Vorhaben ihres Bruders ſehr geheim gehalten werden mußte.[3]

Man mag indeſſen gegen meine Meinung, daß in den Werken der alten Bildhauer ſtatt wirklicher Begebenheiten aus der Geſchichte vielmehr Gegenſtände

1) Conf. Palmer. exercit. in auctor. Græc. p. 793.

2) L. c. v. 55.

3) [Es iſt ſchon oben bemerkt worden, daß in dieſem Gruppo die Figur mit der Schale urſprünglich ein Apollo Sauroktonos geweſen, wie ſich offenbar aus der Vergleichung ergibt, und alſo die übrige Verſchiedenheit gewiß nur von einer neuern Reſtauration herrührt, welche ohne Zweifel auch bei den zwei andern Figuren ſtatt finden wird.]

aus der Fabellehre vorgeſtellet ſeien, auch anführen, daß alle Attribute und Gebräuche auf einigen geſchnittenen Steinen und Münzen wirkliche Begebenheiten aus der Geſchichte verrathen, wie z. B. aus dem Leben Alexanders des Großen und aus der Geſchichte der Römer: ſo verlieret doch dadurch der von mir aufgeſtellete Grundſaz nichts von ſeiner Feſtigkeit; deñ was die Thaten Alexanders betrift, ſo waren dieſelben eben ſo allgemein bekañt, wie die Fabelgeſchichte und die Thaten der alten Helden, alſo in der Einbildung der alten Künſtler gleichſam einheimiſch. Weñ ich daher behaupte, daß dieſe ſich blos an die Fabellehre hielten; ſo begreife ich darunter auch die Geſchichte dieſes Königs, welcher, um ſie deſto enger mit der Fabellehre zu verbinden, ſich rühmete, daß er ein Abkömling des Achilles ſei, des berühmteſten unter den alten Helden. Allein wie viele Denkmale dieſer Art gibt es wohl? Ohne zu behaupten, daß nicht noch andere entdekt werden köñten, gibt es, ſo viel ich weiß, izo nur ein einziges, die Unterterredung dieſes Königs mit Diogenes, welches von mir unter Numero 174 beigebracht iſt. Auſſerdem haben wir noch Nachricht von einer Schale, um welche herum die Thaten eben dieſes Königs in ſehr kleinen Figuren vorgeſtellet waren. 1)

Eben dieſes mag man auch von geſchnittenen Steinen und Münzen, und weñ man will, auch von einigen Rükſeiten der Schaumünzen ſagen; deñ weñ wir auf ſolchen Werken auch nicht gerade Gegenſtände aus der Fabellehre vorgeſtellet ſehen, ſo enthalten ſie doch wenigſtens Begebenheiten aus der allerälteſten Geſchichte Roms, die an die Fabelgeſchichte gränzen oder, beſſer zu ſagen, mit derſelben auf das engſte verbunden ſind, wie z. B. der kurz vorher angeführ-

1) Trebellii Pollion. trig. tyrann. in *Quieto*.

rete Raub der Sabinerinen. Auſſerdem ſiehet man auch auf einer Schaumünze des Antoninus Pius den Augur Nävius, wie er den Stein mitten von einander ſchneidet[1]) und auf einer andern eben dieſes Kaiſers den Horatius Cocles, wie er über die Tiber ſchwimmet.[2]) Aus eben dieſem Grunde und wegen des Wunderbaren, welches in der Erzählung von dem Schiffe liegt, in welchem das Bildniß der Cybele von Peſſinus nach Oſtia gebracht, und, da es auf keine Art und Weiſe in die Mündung des Fluſſes einlaufen koñte, um nach Rom zu gelangen, von der Veſtalin Claudia mit ihrem Gürtel hineingezogen wurde:[3]) wegen dieſes Wunderbaren, ſage ich, und wegen des mythologiſchen Bildes muß man glauben, daß dieſe Begebenheit auf einer Schaumünze der Fauſtina, Gemahlin des Antoninus Pius[4]) und auf zweien Marmorwerken abgebildet ſei, wovon das eine im Palaſte Colonna, das andere im Muſeo Capitolino befindlich iſt. Ich kañ mich daher nicht überzeugen, daß eine andere Schaumünze, die weder ich ſelbſt, noch derjenige, der uns Nachricht davon gibt, geſehen hat,[5]) eine Arbeit älterer Zeiten ſei. Dieſem Scribenten zufolge war auf der Rükſeite derſelben auf der einen Hälfte das Bildniß des Marcus Coriolanus an der Spize des Heers und im Begriffe, gegen ſein eignes Vaterland zu fechten; auf der andern Hälfte aber ſeine Mutter und Gattin, die ihm mit ihren Kindern entgegenka-

1) Vaillant. nummi imperat. max. mod. p. 122. [Cic. de divinat. I. 17.]

2) Venuti nummi Alb. Vatic. tab. 23.

3) [Sueton. in Tib. c. 2. Cic. de harusp. rep. c. 13. Ovid. fast. IV. 305.]

4) Venuti tab. 27.

5) Vaillant. l. c. p. 133.

men; ſo wie auch in einem Grupo in der Villa Borgheſe niemand, der es geſehen hat, den erwähnten berühmten Römer, von ſeiner Gattin begleitet, erkennen wird, wie Jakob Gronovius darin zu ſehen glaubet. 1) Auch beweiſet das alte Gemälde, das ſich in den Bädern des Titus erhalten hat, und auf welchem man dieſelbe Geſchichte wie auf der eben genañten Schaumünze vorgeſtellet zu ſein glaubet, nicht wider meine Meinung. 2) Deñ auſſerdem, daß der Kupferſtich ganz von dem Gemälde verſchieden iſt, findet ſich auf dieſem eine Begebenheit abgebildet, die in einem eingeſchloſſenen Orte vorgefallen iſt, welches doch bei der Unterredung des Coriolanus mit ſeiner Mutter und Gattin, die auf offenem Felde gehalten wurde, nicht ſtatt finden kañ. Man muß daher dieſes Gemälde vielmehr auf den Hektor und die Andromache beziehen, um ſo mehr, da die weibliche Figur, welche mit dem angeblichen Coriolanus ſpricht, nicht bejahrt, wie ſie auf dem Kupferſtiche erſcheinet, ſondern noch jung iſt.

Weit gröſſer iſt die Anzahl der geſchnittenen Steine, als die der Münzen, auf welchen Gegenſtände aus der römiſchen Geſchichte eingeſchnitten ſind; allein auch dieſe beſchäftigen ſich blos mit der alleräelteſten Geſchichte, die, wie ich ſchon geſaget habe, mit der Fabellehre zuſammenhänget, und ſind folglich meinem Syſtema ebenfalls nicht zuwider; wohin unter andern auch diejenigen gehören, auf welchen Mucius Scävola erſcheinet, wie er die rechte Hand ins Feuer hält: 3) wiewohl ich übrigens bemerket habe, daß die geſchnittenen Steine, auf

1) Thesaur. antiquitat. Græcar. tab. 78.

2) Bartoli admir. antiq. tab. 83.

3) [Beſchreib. der geſchnitt. Steine, 4 Kl. 2 Abth.]

welchen man die eben erwähnte Geſchichte vorgeſtellet ſiehet und für die beſſern ausgibt,[1]) Arbeiten unſerer Zeiten und um andere damit zu betrügen gemachet ſind; welche Bedenklichkeit uns bei ſo vielen andern geſchnittenen Steinen aus dieſer Klaſſe aufſtoßen kañ.

Noch köñte man gegen meine Meinung zwei Schilde anführen, die man für angelobte[2]) ausgibt, und zu denen gehören, welche man auf einigen Münzen der Kaiſer geprägt ſiehet. Auf beiden ſoll die Enthaltſamkeit des Scipio vorgeſtellet ſein; aber wenigſtens iſt der eine davon, den Dodwell ſo ſehr empfiehlt,[3]) neu, was auch ſchon andere Kenner vor mir bemerket haben.[4]) Der zweite, der ſich im Kabinet des Königs von Frankreich befindet und noch einen größern Ruf hat, iſt unſtreitig wirklich alt. Allein wer ſiehet deñ dafür, daß auf demſelben auch in der That die Enthaltſamkeit des Scipio vorgeſtellet ſei, und er aus den Zeiten des Scipio ſelbſt herrühre, wie Spon[5]) und viele nach ihm behaupten?[6]) Die darauf erhoben gearbeitete Hauptfigur iſt zur Hälfte von oben nakt, ein anderer Krieger aber völlig nakt. Alles iſt ſo angeordnet, daß man, weñ ich nicht irre, weit ſchiklicher auf dieſem Werke, ſtatt des Scipio, die Briſeis abgebildet ſehen kañ, wie ſie dem Achilles wieder

1) Mus. Flor. gemm. t. 2.

2) [Clypei votivi.]

3) Dodwelli de parma equestri Woodward. dissertatio.

4) De Boze, dans la dissertat. de Melot sur la prise de Rome par les Gaulois, p. 16.

5) Recherch. d'antiq. dissert. 1.

6) Histoire de l'Academie des inscript. t. 9. p. 154.

zugeſtellet wird und dieſer ſich mit Agamemnon ausſöhnet. [1])

Ohne indeſſen noch mehr Beiſpiele anzuführen, erſtreket ſich der Nuzen dieſes Grundſazes auch auf die Allegorie, welche nach der von mir angegebenen Methode mit vielen Bildern bereichert werden köñte. Ich will darunter nur dasjenige anführen, wodurch die brüderliche Liebe und zugleich die Übereinſtimmung des Charakters unter Blutsverwandten angedeutet wird. Das Symbol der Idea dieſer Eigenſchaft ſiehet man auf einer ſehr ſeltenen Schaumünze der Stadt Philadelphia mit dem Bildniſſe des Kaiſers Trajanus Decius. [2]) Es befinden ſich nämlich drei Figuren darauf, wovon eine die Iphigenia vorſtellet, welche das Bildniß der Diana aus dem Tempel der Göttin, der ebenfalls darauf angedeutet iſt, wegträgt; die beiden andern Figuren aber ſind Oreſtes und Pylades. Das Bild ſelbſt wird auf eben dieſer Münze durch die Inſchrift: OMONOIA, Concordia, Übereinſtimmung der Gedanken und des Willens, erkläret. Es ſpielet auf den Namen der Stadt Philadelphia an, welcher Liebe zwiſchen Brüdern und Schweſtern bedeutet. Dieſe Rükſeite der gedachten Münze iſt übrigens, ſo viel ich weiß, noch von niemanden erkläret worden, ſelbſt von demjenigen nicht, der ſie bekañt gemachet hat.

Ich verlange indeſſen nicht, daß man blos wegen deſſen, was ich hier geſaget habe, mein Syſtema annehme; ſondern ich verweiſe meine Leſer auch auf dasjenige, was ich bei Gelegenheit der Erklärung

1) [Verſuch einer Allegorie, §. 30. G. d. K. 11 B. 1 K. 1 — 4 §.]

2) Vaillant numm. mus. de Camps. p. 37.

der Denkmale, die ich in dieſem Werke vorlege, darüber noch beibringen werde.

Nachdem ich nun alles vorgebracht habe, was ich für nothwendig hielt, um den Leſer von meinen Beweggründen zur Herausgabe dieſes Werkes, von den darin enthaltenen Denkmalen und von meiner Methode bei Erklärung derſelben gehörig zu unterrichten, überlaſſe ich mich im übrigen den geneigten Geſinnungen derjenigen, welche einſehen können, daß man mit ſo vielen Materialien eine noch einmal ſo große Fabrik hätte anlegen können, weñ ich die Gelehrſamkeit nicht mit den Fingern, ſondern, wie man zu ſagen pfleget, mit Scheffeln hätte ausſtreuen wollen. Es köñte daher vielleicht gerade die Präciſion dieſer meiner Arbeit, die ich blos unternommen habe, um die alten, entweder bisher noch nicht herausgegebenen, oder wenig bekañten und bis izo dunkeln Kunſtwerke zu erklären, einigen Werth geben.

Ich kañ am Ende dieſer Vorrede nicht umhin, meine Leſer vor der ungetreuen Auslegung meiner im Deutſchen in der Geſchichte der Kunſt des Altertums geäuſſerten Gedanken, die man neulich in's Franzöſiſche überſezet hat, zu warnen, beſonders in Anſehung der Geſchiklichkeit und der Talente, welche die heutigen Nationen für die Kunſt ſelbſt bis izo hatten und noch haben. Dieſe Untreue in der Überſezung werden diejenigen, welche beide Sprachen verſtehen, leicht finden können.[1]) Weñ daher in dem gegenwärtigen Werke einige Ausdrüke vorkommen ſollten, die man, entweder weil man ſich nicht Mühe genug gegeben, meine Gedanken zu verſtehen, oder aus Bosheit ſo auslegen köñte,

1) [Biographie, S. 114.]

als wollte ich einige von den heutigen Nationen dadurch beleidigen, ſo können meine Leſer verſichert ſein, daß meine gebrauchten Ausdrüke ganz etwas anderes bedeuten, da ſie lediglich zur Abſicht haben, zu unterrichten.

Digitized by Google

Vorläufige Abhandlung

zu den

Denkmalen der Kunſt des Altertums.

[Dieſe vorläufige Abhandlung iſt ein Compendium der Geſchichte der Kunſt des Altertums, daher die vielen Nachweiſungen auf Noten daſelbſt, die man hier nicht wiederholen wollte.]

Vorläufige Abhandlung
von der
Kunſt der Zeichnung der alten Völker.

Erſtes Kapitel.

Von dem Urſprunge der Kunſt der Zeichnung.

§. 1. Die erſten Verſuche in der Kunſt der Zeichnung waren eben ſo unförmlich, als jedes Thier bei ſeiner Geburt iſt; daher ſie, weñ gleich von Künſtlern hervorgebracht, die der Heimat und den Sitten nach himmelweit verſchieden ſein mögen, nichts deſto weniger einander ähnlich ſehen; wie Samenkörner, von welchen man nicht ſagen kañ, ob eine gewiſſe Pflanze vielmehr aus dieſem als aus einem andern hervorkeimen werde. Nachdem dieſe Verſuche mit der Zeit zur Vollkommenheit gediehen waren, zeigeten ſie allmählig dasjenige, was bei den Meiſtern der Kunſt der Charakter heiſſet, und was wir der mehrern Klarheit wegen, Verſchiedenheit der Züge, der Geſtaltung und Eigenheit bei dieſem oder jenem Volke nennen wollen.

§. 2. In dieſem Betrachte kañ ich denjenigen nicht beiſtimmen, welche ohne irgend eine Unterſcheidung dafür halten, daß die Ägyptier, ſo wie ſie zuerſt die Kunſt der Zeichnung ausgeübt, auch darin die Lehrer der Hetrurier und Griechen geweſen ſeien.

Um zu glauben, daß die erſten Keime derſelben ſowohl in Hetrurien und in Griechenland, als in Ägypten, durch eine Art von Nothwendigkeit entſtanden ſeien, darf man nur erwägen, daß die Kunſt der Zeichnung, ſo wie die Poeſie, bei den Völkern eine Tochter des Vergnügens iſt, und das Vergnügen zufolge der Erfahrung eben ſo nothwendig für die Menſchheit iſt, als andere Dinge, ohne welche ſie nicht beſtehen kan̄. Doch, ohne anzunehmen, daß die Kunſt der Zeichnung blos dem Vergnügen diene: wie würde das Leben beſchaffen ſein, wen̄ man entfernten Freunden und der Nachwelt nicht das, was man wünſchet, durch Hülfe der Buchſtaben mittheilen kön̄te? Nun ergibt ſich aber aus der Geſchichte verſchiedener Völker, daß die Kunſt, Gedanken und Begebenheiten durch Bilder vorzuſtellen, älter iſt als die Schrift.

§. 3. Ob ich nun gleich, wie geſaget, mit denjenigen nicht einerlei Meinung ſein kan̄, welche behaupten, daß die Ägyptier Lehrer der Hetrurier und Griechen in der Zeichnung geweſen: ſo gebe ich doch zu, daß nach Beſchaffenheit die in Ägypten übliche Kunſt, und alles, wovon die Zeichnung Vorbild und Anweiſung iſt, ſo wie die Verehrung der Götter, den Griechen und Hetruriern von da aus mitgetheilt worden. Aber was folget hieraus? — Nichts, als daß es dieſer durch die Agyptier verpflanzten Kunſt eben ſo erging wie der Mythologie, deren Fabeln unter dem griechiſchen Himmel gleichſam von neuem geboren wurden, und ganz andere Geſtalten und Namen erhielten.

§. 4. Es iſt wahr, niemand läugnet es und niemand kan̄ nach meinem Dafürhalten es läugnen, daß die Hetrurier und Griechen ſpäter als die Ägyptier angefangen, Figuren in menſchlicher Geſtalt zu bilden. Ein jeder, welcher die Geſchichte ken̄t, weiß,

daß zu einer Zeit, wo in Griechenland ſchon dreiſſig Gottheiten verehret wurden, die Gegenſtände der Verehrung eben ſo viele vierekichte Steine waren, welche ſich in der Stadt Pherä in Achaja noch in den Tagen des Pauſanias befanden,[1]) und nicht weniger ungeſtalt waren damals die Bilder der in dem übrigen Griechenlande verehrten Götter.[2]) Jupiter mit dem Beinamen Milichius, und Diana Patroa zu Sicyon waren zwei Säulen,[3]) ſo wie die Venus zu Paphos eine Säule war;[4]) auch Amor ſelbſt[5]) und die Gratien waren in den älteſten Zeiten bloße Steine.[6]) So koñten die Ägyptier, welche ihre Götter ſchon in menſchlicher Geſtalt geformt hatten, wohl keinen Einfluß auf dieſe Werke haben, an welchen man keine, oder doch nur eine geringe Kunſt wahrnahm.

§. 5. Auf dieſe Bilder, welche man eigentlich nicht alſo nennen kañ, weil ſie aus der Hand der Steinmezen und Zimmerleute hervorgegangen, wurden mit der Zeit von der etwas weiter vorgerükten Kunſt Köpfe geſezet, wodurch ein Gegenſtand der Gottesverehrung entſtand, und ſich ein Bild von dem andern zu unterſcheiden anfing. Um die Hetrurier und Griechen unter einen Geſichtspunkt zu ſtellen, und um zu zeigen, daß, was ich von den einen ſage, auch von den andern gelte, führe ich unter vielen andern Beiſpielen nur eine hetruriſche Schale an, worauf man den Gott Terminus und den Gott Pria-

1) Pausan. l. 7. c. 22.

2) Ibid. l. 8. c. 31. 32. 35. [G. d. K. 1 B. 1 K. 8 §.]

3) Pausan. l. 2. c. 9.

4) Maxim. Tyr. diss. 8. §. 8. Fea.

5) Pausan. l. 9. c. 27.

6) Ibid. l. 9. c. 38.

pus am Fuße des Thrones von Jupiter ſiehet.[1]) Daher wurden nach dem Muſter dieſer göttlichen Klöze noch in ſpätern Zeiten viele Jupiter gebildet, die man gemeiniglich Terminales nañte, und auch die Bildniſſe berühmter Männer erhielten dieſelbe Geſtalt.

§. 6. Mit der Zeit wuchs die Kunſt, und die alſo mit Köpfen verſehenen Klöze verloren von ihrer Unförmlichkeit um ſo mehr und wurden deſto gefälliger, je größer die Geſchiklichkeit war, welche die Verfertiger derſelben erworben hatten. Nunmehr zeigete man auſſer dem Kopfe auch diejenigen Theile noch an, welche den übrigen menſchlichen Körper ausmachen; aber ſie waren ſo beſchaffen, daß ſie nicht die mindeſte Action gaben. Die Füße blieben geſchloſſen und dicht beiſammen, wie man noch an vielen kleinen hetruriſchen Figuren von Erzt ſiehet, und wie nach der Anſicht oder Keñtniß des Apollodorus das Palladium Trojas war,[2]) oder desgleichen wir es auf verſchiedenen geſchnittenen Steinen abgebildet ſehen. Eben ſo iſt auf einer ſehr ſchönen erhobenen Arbeit der Villa Borgheſe die von Kaſſandra umarmte Pallas von der Mitte bis unten eine bloße Herma, weñ mich nicht ein Gewand mit geraden und kleinen Falten, das dieſen Theil bedekt, und der Schein von parallelen, dicht aneinander geſchloſſenen Füßen trügen.

§. 7. Ich ſehe izo, daß ich, um meine Behauptung zu beweiſen, die Hetrurier und Griechen hätten die Kunſt, von welcher hier die Rede iſt, vielmehr von ſich ſelbſt, als von den Ägyptiern erlernet, etwas weit abgegangen bin.

Dieſe Rohheit, kañ jemand ſagen, iſt die nämli-

1) Mus. Kircher. t. 1. p. 35.

2) L. 3. c. 12. n. 5.

che, die wir in vielen Werken ſelbſt der Ägyptier antreffen und überdies ließen ſich mir, auſſer der untern Hälfte der Statuen, auch die geſtrekten an den Seiten feſt angeſchloſſenen Arme entgegenſtellen, gerade wie wir ſie an den ägyptiſchen Statuen erblikken. So war in Arkadien dem Athleten Arrhachion zu Phigalia, ſeiner Vaterſtadt, in der vier und funfzigſten Olympias eine Statue errichtet, welche dem Pauſanias zufolge an den Seiten herabhängende Arme, und nicht weit von einander geſonderte Füße hatte.[1] Weñ aber die Griechen, als ſie ſchon an dreiſſig Gottheiten verehreten, das heißt: zur Zeit, wo die Ägyptier den menſchlichen Körper, ſei es auf eine ſteife oder belebte Art, abzubilden verſtanden, denſelben, ſtatt eben dieſes zu thun, als einen Stein, Kloz, oder als eine Säule vorſtelleten: ſo iſt es doch wohl offenbar, daß ſie, unvermögend es anders zu machen, noch nicht in der Schule der Ägyptier geweſen waren. Wollte man aber ſagen, ſie ſeien ſchon damals in dieſe Schule gekommen, als ſie den menſchlichen Körper noch ſo plump und unbeweglich abgebildet: ſo läuft es auf meine im Anfang geäuſſerte Behauptung hinaus, daß die erſten Verſuche in der Kunſt der Zeichnung bei allen Völkern dieſelben geweſen.

§. 8. Um ſagen zu können, daß die Hetrurier und Griechen die Kunſt der Zeichnung von den Ägyptiern erlernet haben, reichet der Grund nicht aus, daß die einen anfangs eben das thaten, was die andern gethan hatten. Wir wollen vielmehr unterſuchen, ob die Griechen und Hetrurier, als ſie es in dieſer Kunſt weiter trieben, denſelben Styl an ihren Werken beibehielten, welcher bei den Ägyptiern immer fortdauerte. Da wird mir gleich die ſo eben erwähnte

1) L. 8. c. 40.

Statue mit den nach ägyptiſcher Art feſt an die Seiten angeſchloſſenen Armen entgegenhalten, welche dem Athleten Arrhachion zu Phigalia in der vier und funfzigſten Olympias, alſo in einer Zeit, wo ſich die Griechen ſchon eine gute Weile mit der Zeichnung beſchäftigt hatten, errichtet worden. Allein die Künſte wurden in Arkadien weit weniger und viel ſpäter als in dem übrigen Griechenlande getrieben; auch iſt überdies, es mag mit ſolchen nach Ähnlichkeit der ägyptiſchen Figuren geformten Werken beſchaffen ſei wie es will, ſo viel gewiß, daß dieſe Manier, dieſe Art der Geſtaltung, anſtatt wie in Ägypten vervollkomnet zu werden, in Griechenland und Hetrurien bei der urſprünglichen Form verblieb. Man würde mich ſelbſt dañ nicht eines andern belehren, weñ man gleich wüßte, was ich in dem folgenden Kapitel anzeigen werde, daß nämlich diejenigen Statuen in ägyptiſcher Manier, welche in unſern Tagen in der Villa des Kaiſers Hadrianus zu Tivoli gefunden, und theils in das Muſeum Capitolinum, theils in die Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani gebracht worden, ägyptiſche Werke ſind, die von griechiſchen Künſtlern mit der Vollkommenheit verfertigt worden, deren dieſe Art der Geſtaltung fähig war; deñ derlei Werke wurden zu den Zeiten dieſes Kaiſers von Meiſtern gearbeitet, die ſich für Schüler der Ägyptier ausgaben, ohne es geweſen zu ſein. Daher frage ich, ſoll man etwa die Griechen und die Hetrurier Schüler der Ägyptier nennen, weil ſie anfangs Werke verfertigt haben, in welchen der abzubildende Gegenſtand wahrlich mehr entſtaltet als nachgeahmt war? Laſſet uns eher, wie ich oben ſagte, daraus folgern, daß es in Griechenland mit der Kunſt der Zeichnung, weñ ſie anders von Ägypten aus dahin gekommen, eben ſo

wie mit der Mythologie ergangen ſei: die eine wurde dort von neuem geboren, und die andere erhielt ganz verſchiedene Geſtalten und Namen.

§. 9. Ich bemerke noch, daß die Häfen Ägyptens den Völkern jenſeit des Meers erſt geöfnet wurden, nachdem die Griechen jene Manier, welche ſie von den Ägyptiern ſollen erlernet haben, ſchon verlaſſen und angefangen hatten, in ihren Werken jene Eigentümlichkeit zu zeigen, die man allgemein den griechiſchen Styl nennet. Wie ſollten ſie daher aus dieſem Lande dasjenige erlernet haben, was dort keiner zu lehren wagte, oder was zu lehren, wie ich gleichfalls im folgenden Kapitel zeigen werde, verboten war? Wir wollen vielmehr den wahrſcheinlichen Schluß ziehen, daß die Kunſt der Zeichnung bei ihrem Urſprunge unter mehreren von einander entlegenen Völkern gleich geweſen, nicht etwa durch Mittheilung der Verfahrungsart oder der Zweke, die ſie bei ihren Arbeiten hatten, ſondern durch die Natur ſelbſt, welche überall beim Unterrichte vom Einfachen und Leichteren ausgehet. Von ihr alſo, und nicht von den Ägyptiern, lernten die Griechen und Hetrurier zuerſt rohe und ſteife Figuren mit Umriſſen, die faſt nur in geraden Linien beſtanden, zu zeichnen und zu bilden, und ferner dieſen Figuren den platten oder vielmehr länglich gezogenen Contur der Augen zu geben, wie ihn die Figuren der Ägyptier haben, und wie man ihn an den von Dädalus, das heißt: von den erſten griechiſchen Künſtlern gearbeiteten Statuen nach dem Zeugniſſe des Diodorus ſah, 1) weñ anders die von dieſem Autor gebrauchte Redensart: ομμασι μεμυκοτα, nicht, wie die Neueren bisher überſezten, ſo viel bedeutet als luminibus clausis, mit zugeſchloſſenen Augen, ſondern vielmehr,

1) L. 4. c. 76.

nach meiner Meinung, mit platten Augen; wie es ſich gewiß mit den Worten: χειλεα μεμυκοτα [1]) verhält, welches halb geöfnete Lipen anzeiget, das heißt: die ſo länglich gezogen ſind wie jene Augen; deñ wer köñte glauben, daß man Statuen mit zugeſchloſſenen Augen gemachet habe?

§. 10. Aber um wieder zur Sache zu kommen: weñ kein haltbarer Grund da iſt, zu glauben, daß die Griechen zu irgend einer Zeit von den Ägyptiern in der Bildhauerei unterrichtet worden, ſo iſt bis izo noch keiner aufgefunden, um zu behaupten, daß es in der Malerei geweſen. Und in der That, zu den Zeiten Homers wurde in Griechenland die Kunſt zu ſchnizen und einzugraben nicht nur geübt, ſondern ſie war auch zu einigem Grade der Vollkommenheit gediehen, wenigſtens nach der Beſchreibung zu urtheilen, welche er uns von des Achilles Schilde gibt. Dagegen hat dieſer Dichter nicht nur keines Gemäldes Erwähnung gethan, ſondern es findet ſich bei ihm nicht einmal das Wort γραφειν oder irgend ein anderes, welches Bilder bedeutet, die auf einer ebenen Fläche nach dem Muſter der erhobenen gemacht wären. [2]) Hieraus ſchließe ich, daß bei den Griechen die Malerei, weñ ſie bei ihnen nicht zugleich mit der Bildhauerei entſtand, eben ſo wenig von den Ägyptiern mitgetheilet worden; deñ es iſt

1) Nonn. Dionys. l. 4. v. 150.

2) [Constat verbum γραφειν, ut χαρασσειν et similia, ex numero *factitiorum*, ονοματοποιημενων, esse, et proprie *fodiendi* seu *scalpendi* significationem habere. Schol. Theocrit. VI. 18. Γραψαι το ξεσαι οἱ παλαιοι ελεγον. Hesych. Γραψαι· ξυσαι, χαραξαι, αμυξαι. Hic usus manifesto deprehenditur in his locis omnibus: Ιλ. Δ. 319. Λ. 388. Ν. 559. Ρ. 599. Φ. 166. Οδυσσ. Χ. 280. Ω. 228. — neque significationem *pingendi* habet apud Homerum. *Wolfii proleg. Homer.*]

nicht zu glauben, daß unter den Griechen, die begierig geweſen wären, die Bildhauerei von den Ägyptiern zu erlernen, keiner ſollte Neigung zur Malerei gehabt haben. Im Gegentheile wird hierdurch um ſo mehr die Meinung widerlegt, daß die Griechen von dorther die Bildhauerei erlernt hätten; deñ waren die Ägyptier zugleich Bildhauer und Maler, ſo läßt ſich nicht füglich vermuthen, daß die Griechen von ihnen die erſten Arbeiten in der Bildhauerei erlernt hätten, weñ dieſes nicht auch in der Malerei der Fall geweſen.

§. 11. Auſſerdem, daß Homer dieſer Kunſt gar nicht erwähnt, wird es leicht zu begreifen ſein, daß ſie in Griechenland ſpäter als die Bildhauerei entſtanden iſt, weil das Modelliren von Figuren eine handgreifliche Nachahmung der Natur iſt; daher auch Kinder in Taig, Wachs oder Thon Figuren mit einer Leichtigkeit formen, welche ihnen beim Zeichnen auf dem Papiere fehlt. Der Maler, um die zu malenden Gegenſtände der Natur näher zu bringen, muß auſſer der Zeichnung, welche beim Bildhauer die Hauptſache iſt, eine vollkommene Keñtniß der Perſpective, der Beleuchtung und des Colorits haben. 1) Damit die Malerei ſich der Wahrheit nähere, muß ſie dem vorzuſtellenden Gegenſtande durch Licht und Schatten, ſo wie durch den Widerſchein Empfindung und Leben ertheilen, und alles dies in einer ſolchen Gemäßheit und Abſtufung, daß uns der Gegenſtand auf der ebenen Fläche, wo die Malerei arbeitet, wie das von der Oberfläche eines Spiegels zurükgeworfene Bild erſcheine. Aber wie koñte man dieſes leiſten, da Licht und Schatten nicht vor Apollodorus, dem Meiſter des Zeuxis, bei den Griechen im Gebrauche waren? 2) Kurz, ſo viel

1) [Man begnügt ſich im Anfang mit weniger.]
2) Plutarch. de Gloria Atheniens. princ.

das Erdichten ſchwerer iſt, als das Arbeiten nach der Natur und Wirklichkeit: eben ſo viel iſt auch die Malerei ſchwerer als die Bildhauerei.

§. 12. Alles dieſes iſt, wie ich ſehe, noch nicht hinreichend, um zu beweiſen, daß die Malerei in Griechenland ſpäter als die Bildhauerei entſtanden, ſondern man wird hieraus nur ſchließen können, daß ſie wegen der vielen mit ihr verbundenen Schwierigkeiten daſelbſt ſpäter zur Vollkommenheit gelanget ſei. Deßhalb will ich zum vollſtändigen Beweiſe noch hinzufügen, daß die Kunſt der Zeichnung aus dem Verlangen, Abbildungen der Gottheiten hervorzubringen, das heißt: aus der Religion und dem Götterdienſt entſtanden iſt; aber dieſer Götterdienſt verlangte nur Statuen, und hatte für dieſelben ſo eingenommen, daß man, weñ deren Urheber nicht bekañt war, glaubte, ſie wären vom Himmel herabgefallen; 1) war er hingegen bekañt, ſo half man ſich, um dieſe Statuen nicht weniger als die andern zu einem Gegenſtande heiliger Verehrung zu machen, mit dem Vorgeben, ſie ſeien mit der Kraft der Gottheit, welche in ihnen vorgeſtellet werde, erfüllt. 2) Die Malerei aber hatte dieſes Loos nicht, und gelangete zu ſolcher Ehre auch dañ nicht, als man ſie brauchte, die Wände der Tempel zu ſchmüken.

§. 13. Dieſes mag hinreichen, um zu beweiſen, daß dieſer Theil der zeichnenden Kunſt jünger ſei als die Bildhauerei. Wir können alſo wieder einlenken, und unſerm Hauptſaze zufolge ſagen: daß von den ſchönen Künſten bei den Ägyptiern, Hetruriern und Griechen jede einzeln aus ihrem Samen, an welchem man nicht zu erkennen vermochte, wie un-

1) Suid. v. Διπετεις.

2) Joann. Philoponus contra Jamblich. περι αγαλματ. ap. Phot. cod. 215. p. 554. ex edit. Rotomag. 1653.

ähnlich ſie einander werden dürften, hervorkeimte, und nach den drei Hauptursachen, die auf ſie einwirken mußten, nämlich nach der Eigenheit, Religion und Regirung eine verſchiedene Geſtalt angenommen, wie ich in der Abhandlung von der Kunſt der Ägyptier und Hetrurier noch näher darthun werde. Im folgenden Kapitel will ich zeigen, daß die Kunſt der Zeichnung bei den Ägyptiern einem Schößlinge zu vergleichen ſei, der zwar anfangs gut gepfleget war, deſſen Wachstum aber durch zu viele Schatten oder durch das Benagen der Würmer gehemmet worden; den̄ ſie blieb ſtehen, als ſie auf einen beſtim̄ten Punkt gekommen war. Im dritten Kapitel wird man ſehen, daß die Kunſt der Hetrurier in ihrer Blüthe gewiſſermaßen kan̄ verglichen werden mit einem wilden Gewäſſer, welches aus der Höhe zwiſchen Klipen und Felſen herabſtürzet, und alles, was auf dem Wege liegt, ungeſtüm mit ſich fortreiſſet; den̄ das Eigentümliche in ihrer Zeichnung wie in den daraus entſtandenen Werken war, den Figuren heftige Gebärden, gezwungene Stellungen und in allen Theilen übertriebene, ſcharf angedeutete Umriſſe zu geben. Im vierten Kapitel werde ich zeigen, daß die Kunſt der Zeichnung unter den Griechen einem Fluſſe gleichet, deſſen klares Waſſer in öfteren Krümmungen ein ſchönes Thal durchſtrömet, und demſelben, anſtatt es zu überſchwemmen und ſeinen Erzeugniſſen zu ſchaden, Fruchtbarkeit verleihet.

Zweites Kapitel.

Von der Kunſt der Zeichnung unter den Ägyptiern.

§. 1. Die Kunſt der Zeichnung bei den Ägyptiern hat ſich nicht, wie bei den andern Völkern, von ihrem anfänglichen Style entfernt, ſondern iſt immer viele Jahrhunderte hindurch dieſelbe geblieben, das heißt: bis zu der Zeit, wo die alte nationale Regirung unterging; wenigſtens ſcheinet ſie früher nicht viel von ihrem Syſtema gewichen zu ſein. Dieſes erhellet ſowohl aus den ägyptiſchen Statuen, welche ganz menſchliche Geſtalten vorſtellen, als aus jenen, die mit dem ſymboliſchen Kopfe irgend eines Thiers verſehen ſind. Sie gleichen immer, weñ ſie auch mit noch ſo großem Fleiſſe gearbeitet ſind, jenen erſten Verſuchen in der Bildhauerei, welche wir bei den Hetruriern und Griechen finden, und ſind ſo wie dieſe alles deſſen beraubt, was nur irgend einen Begrif des Schönen geben köñte.

§. 2. Von den geringen Fortſchritten der Kunſt bei den Ägyptiern laſſen ſich, nach meiner Meinung, drei Urſachen angeben, nämlich die faſt gleiche Geſichtsbildung unter dieſem Volke, ihre mit der Religion innig verwobne Verfaſſung, und der Zuſtand, worin ſich die Künſtler befanden.

Was die erſte Urſache, die faſt gleiche Geſichtsbildung der Ägyptier betrift, ſo darf man nicht zweifeln, daß ihre Künſtler dasjenige, was ſie in der Natur ſahen, nachzubilden geſuchet, wenigſtens zu der Zeit, da die Kunſt bei ihnen ſich der früheren

Feſſeln entladen hatte; auch bezeuget dieſes ein heiliger Kirchenvater. 1) Wie koñte man aber auch nur eine Spur von Schönheit der Züge an ihren Figuren verlangen, weñ alle oder doch beinahe alle Originale, nach welchen ſie gebildet waren, die Geſtalt der Afrikaner hatten, das heißt: wie dieſe, den aufgeworfenen Mund, das zurüktretende und kleinliche Kiñ, das geſenkete und platt gedrükte Profil, 2) und, um nicht nur den Afrikanern, ſondern auch den Äthiopiern zu gleichen, 3) bisweilen die gepletſchte Naſe und die dunkelbraune Farbe der Haut? 4) Daher gebrauchete man in Griechenland das Wort *αἰγυπτιάζεσθαι* von ſolchen, die von der Sonne verbrañt waren, und eben deswegen haben auch alle auf den Mumien gemalete Figuren ein dunkelbraunes Geſicht. 5)

1) S. Theodoret. Serm. 3. p. 519.

2) Aus anatomiſchen Unterſuchungen, welche von mehrern Gelehrten an Mumienſchädeln angeſtellt worden, ſoll ſich ergeben haben, daß die Geſtalt der alten Ägyptier, nach den verſchiedenen Kaſten verſchieden geweſen; die Schädel der gemeinen Mumien ſollen eine ganz andere Stammesart als die der koſtbar geſchmükten verrathen. Man hat aus dieſem Umſtande den Schluß gezogen, daß die Bevölkerung Ägyptens dopelter Art geweſen: das gemeine Volk aus äthiopiſchem, die Kaſte der Prieſter und Könige aus aſiatiſchem, vermuthlich indiſchem Geblüte. Man hält auch die an Statuen bemerkte ungemeine Schmächtigkeit der Weiber über den Hüften für ein indiſches Merkmal, das ebenfalls an den Bildern der Bajaderen vorkommen ſoll. Übrigens ſtimmen alle Nachrichten der alten und neuen Autoren darin überein, daß die ägyptiſche Geſtalt bei weitem nicht ſo ſchön und ſo günſtig für die Kunſt geweſen, als die griechiſche. Meyer.

3) Bochart. Hieroz. part. 1. l. 5. c. 27. Diod. Sic. l. 3. c. 8.

4) Herodot. l. 2. c. 104. Propert. l. 2. eleg. 33.

5) [2 B. 1 K. 3 §. Note.]

§. 3. Übrigens rede ich nur von der Geſichtsbildung der Ägyptier, ohne ihres hohen Wuchſes, weñ dieſes eine Schönheit iſt, zu gedenken, welchen Pauſanias nach einigen Leichnamen, die er geſehen, mit der Statur der Celten verglich, 1) und dieſe Nachricht wird durch die im Inſtituto Clementino zu Bologna befindliche Mumie beſtätiget, welche eilf römiſche Palme hält. Viel weniger begreife ich unter die hier gemachete Beſchreibung von der Bildung der Ägyptier jene Griechen mit ihren Kindern, die ſich ſpäter in Ägypten niederließen; und dieſe hatte gewiß auch Martialis im Sinne, als er wünſchete, einen ſchönen Knaben aus jenen Gegenden zu beſizen, 2) obgleich der Dichter nicht ſowohl durch die Schönheit zu dieſem Wunſche veranlaſſet worden, als vielmehr durch die üpigen Sitten der dortigen Jugend, wie aller Griechen in Ägypten, 3) und ſonderlich derer zu Alexandria, die mehr als irgend ein anderes Volk den Schauſpielen und und der Muſik ergeben waren. 4)

§. 4. Zum Beweiſe der zweiten Urſache des geringen Fortgangs in der Kunſt der Zeichnung bei dieſem Volke, die in ihrer mit der Religion innig verwobnen Verfaſſung liegt, dienet uns das von Plato angeführete Geſez, wodurch den Künſtlern verboten war, bei Verfertigung ihrer Werke von dem bisher im Lande üblichen Style abzugehen; 5) ſo daß nach dem Zeugniſſe eben dieſes Autors die Statuen, die zu ſeiner Zeit, das iſt: als Ägypten unter perſiſcher Bot-

2) L. 1. c. 35.

1) L. 4. epigr. 42.

3) Martial. l. c. v. 4. Juvenal. sat. 15. v. 45 — 46.

4) Quintil. l. 1. c. 2. Ovid. trist. l. 1. eleg. 2. v. 79 — 80.

5) De legib. l. 2. p. 656.

mäßigkeit ſtand, gemachet und von ihm während ſeines dortigen Aufenthalts geſehen worden, ganz und gar denen glichen, die nach der Sage tauſend und mehr Jahre früher gearbeitet worden.[1] Mit Ausnahme der Attribute alſo, welche natürlich verſchieden ſein mußten, und wodurch ebenfalls auch in der Bewegung und Anordnung der Glieder eine kleine Verſchiedenheit entſtand, waren die Götterbildniſſe einander völlig ähnlich.

§. 5. Man wende nicht ein, daß die Verfaſſung und Religion dieſes Geſez blos den Künſtlern, welche Götterbildniſſe machten, nicht aber auch allen übrigen habe vorſchreiben können; deñ erſtlich ſcheinet die Kunſt, Figuren in menſchlicher Geſtalt zu bilden, bei den Ägyptiern auf die Götter, auf die Könige und deren Familie, und auf die Prieſter eingeſchränkt geweſen zu ſein,[2] (die zur Zierde an ihren Wohnungen erhoben gearbeiteten Figuren ausgenommen[3]) das iſt: auf eine einzige Art Bilder, weil die Götter der Ägyptier Könige waren, die ehemals dieſes Volk beherſcht hatten, oder wenigſtens dafür gehalten wurden,[4] ſo wie die älteſten Könige Prieſter waren;[5] wenigſtens gibt es keine Überlieferung, noch meldet irgend ein Autor, daß andern Perſonen daſelbſt Statuen errichtet worden. Zweitens war die Religion bei den Ägyptiern mit ihrer Verfaſſung genau verflochten; daher das, was jene vorſchrieb, auch durch dieſe geboten war. Drittens iſt es immer eine Maxime ihrer Geſezgeber geweſen, keine Neuerung vorzunehmen

1) L. c.

2) Herodot. l. 2. c. 143. Diod. Sic. l. 1. c. 44.

3) Herodot. l. 2. c. 148 et 153. Diod. Sic. l. 1. c. 47.

4) Diod. Sic. l. 1. c. 44—45. [Nicht ſo richtig!]

5) Plat. de republ. p. 290.

§. 3. Übrigens rede ich nur von der Geſich[illegible]
[illegible] der Ägypter, ohne ihres hohen Wuch[illegible]
[illegible] eine Schönheit iſt, zu gedenken, we[illegible]
Pauſanias nach einigen Leichnamen, die er [illegible]
[illegible] mit der Statur der Celten verglich, 1) [illegible]
[illegible] Nachricht wird durch die im Inſtituto [illegible]
[illegible] zu Bologna befindliche Mumie beſtä[illegible]
[illegible] römiſche Palme hält. Viel wenige[illegible]
[illegible] ich [illegible] die hier gemachte Beſchreibung
[illegible] der Bildung der Ägypter jene Griechen mit [illegible]
[illegible] die ſich [illegible] in Ägypten niederl[illegible]
[illegible] auch Martialis im [illegible]
[illegible] einen ſchönen Knaben aus [illegible]
[illegible] zu beſitzen, 2) [illegible] der Dichter [illegible]
[illegible] die Schönheit zu dieſem Wunſche
[illegible] als vielmehr durch die üppigen
[illegible] Jugend, wie aller Griechen in [illegible]
[illegible] 3) und [illegible] derer zu Alexandria, die [illegible]
[illegible] ein anderes Volk den Schauſpielen
[illegible] ergeben waren. 4)

§. 4. Zum Beweiſe der zweiten Urſache d[illegible] [illegible] in der Kunſt der Zeichnun[illegible] [illegible] mit der Religion [illegible] liegt, dienet uns das von [illegible] [illegible] den Künſtlern ver[illegible] [illegible] Werke von dem [illegible] [illegible] abzugeben; 5) ſo daß [illegible] die Statuen [illegible] [illegible] Ägypten unter perſiſcher [illegible]

1) L. [illegible] c. 35.
2) L. [illegible]
3) Martial. l. c. v. 4. Juvenal. sat. 15. v. 45—46.
4) [illegible] l. 1. c. 3. Ovid. trist. l. 1. eleg. 2. v. 79.
5) [illegible] l. 2. p. 656.

ſigkeit ſtand, gemachet und von ihm während ſei- dortigen Aufenthalts geſehen worden, ganz und denen glichen, die nach der Sage tauſend und r Jahre früher gearbeitet worden.[1]) Nur Aus- me der Attribute alſo, welche natürlich verſchie- ſein mußten, und wodurch ebenfalls auch in der egung und Anordnung der Glieder eine kleine chiedenheit entſtand, waren die Götterbildniſſe ader völlig ähnlich.

5. Man wende nicht ein, daß die Verfaſſung Religion dieſes Geſez blos den Künſtlern, welche erbildniſſe machten, nicht aber auch allen übrigen orſchreiben können; denn erſtlich ſcheinet die Kunſt, en in menſchlicher Geſtalt zu bilden, bei den tern auf die Götter, auf die Könige und deren e, und auf die Prieſter eingeſchränkt geweſen n,[2]) (die zur Zierde an ihren Gebäuden an- gearbeiteten Figuren ausgenommen), das iſt: ne einzige Art Bilder, weil die Götter die er Könige waren, die ehemals dieſes Volk re- hatten, oder wenigſtens dafür gehalten wur- ſo wie die älteſten Könige Prieſter waren[3]), tens gibt es keine Überlieferung, noch meldet ein Autor, daß andern Perſonen dergleichen n errichtet worden. Zweitens war die Reli- ei den Ägyptiern mit ihrer Verfaſſung genau den; daher das, was jene verwehrte, auch durch boten war. Drittens iſt es immer eine Maxime Geſezgeber geweſen, keine Neuerung vorzunehmen

[illegible]

Herodot. l. 2. c. 142. Diod. Sic. l. 1. c. [illegible]

Herodot. l. 2. c. 143 et 151. Diod. Sic. l. 1. c. 47.

Diod. Sic. l. 1. c. 44—46. [illegible]

Plat. de republ. p. 290.

und in ihr Land keinen fremden Gebrauch einzuführen.[1])

§. 6. Die dritte Urſache endlich, daß die Kunſt der Zeichnung bei den Ägyptiern nicht weiter vorrükte, liegt in einem andern Geſeze, welchem zufolge alle Handwerker, und mit ihnen auch die Meiſter der ſchönen Künſte ohne Unterſchied zur dritten oder niedrigſten Volksklaſſe gerechnet wurden;[2]) wozu noch kam, daß der Sohn verbunden war, der Lebensart ſeines Vaters zu folgen, und alſo ſeinen Zuſtand niemals verbeſſern kon̄te.[3]) Es fehlten demnach die zwo Triebfedern, durch welche allein die Meiſter in den ſchönen Künſten zu den herlichſten Werken bewogen wurden: Eigennuz und Ehrbegierde. Da überhaupt der Künſtler keinen Schritt thun kon̄te, welcher ſo zu ſagen ſein eigen heiſſen durfte, was war zu hoffen? Es folgte hieraus, daß alle ſowohl frühere als ſpätere Kunſtwerke nach einer Form, und alle, wie die chineſiſchen Gemälde, aus der nämlichen Schule zu ſein ſcheinen.

§. 7. Auſſerdem mangelte es ihnen an einem zur Kunſt der Zeichnung weſentlichſten Stüke, nämlich an der Anatomie, welche aus Eigenſin̄ und zu groſser Ehrfurcht gegen die Verſtorbenen in Ägypten gänzlich verboten war; daher nicht nur keine Zergliederung an Leichnamen angeſtellet wurde, ſondern auch der Paraſchiſtes, oder derjenige, welcher der Sitte gemäß den Schnitt in die Seite that, um die Eingeweide herausnehmen und den Leib einbalſamiren zu können, unmittelbar nach dieſer Verrichtung davonlaufen mußte, um ſein Leben vor den Verwandten

1) Herodot. l. 2. c. 91.

2) Id. l. 2. c. 167. Diod. Sic. I. 1. c. 74.

3) Diod. Sic. l. c.

des Verſtorbenen zu retten, welche ihn nunmehr verfolgten. 1)

§. 8. Nachdem ich die Urſachen kurz angeführet habe, warum die Kunſt der Zeichnung bei den Ägyptiern nicht zu dem Grade von Vollkommenheit gelangte, den ſie hätte erreichen ſollen, da ſie von ihnen ſo viele Jahrhunderte hindurch geübet worden: muß ich nunmehr auch genau angeben, auf welcher Stufe ſie ſtehen blieb. Hier muß man jedoch zuvor zwei oder vielleicht drei Epochen unterſcheiden. Die erſte hat während der uralten Verfaſſung dieſes Landes gedauert, in welcher ſich der urſprüngliche Styl ganz rein, wie ihn die Geſeze vorſchrieben, erhalten hatte; die zwote während der durch die Griechen erfolgten Eroberung Ägyptens, wo zuerſt nach meiner Meinung dieſer alte Styl einige Veränderung erlitt; und endlich die dritte, welche den Ägyptiern nicht einmal eigentlich zugehört, begreifet die Zeit, wo man in Rom unter den Kaiſern und namentlich unter Hadrianus ein Vergnügen darin fand, Bildwerke nach ägyptiſchem Geſchmake zu verfertigen.

§. 9. Indem wir dieſe Epochen alſo unterſcheiden, iſt es vortheilhaft, in Anſehung der erſten, welche die rein ägyptiſche Kunſt umfaſſet, die allgemeinen Eigenſchaften des urſprünglichen Styls ebenfalls von dem abzuſondern, was ihm insbeſondere zukomt. Die allgemeine Eigenſchaft deſſelben oder die Wiſſenſchaft, welche jene Künſtler von der Zeichnung hatten, beſtehet, wie ich ſchon angemerket habe, in Umriſſen der Figuren, die nur wenig von der geraden Linie abweichen, ſo daß es vergeblich ſein würde, nach Beſchaffenheit der Haltung oder Stellung an dieſen Figuren, die Muſkeln, Adern und Sehnen zu ſuchen. Ohne alſo bei den Merkmalen zu verweilen, welche dieſes

1) Id. l. 1. c 91.

oder jenes Götterbild haben mußte, um ſich von andern zu unterſcheiden, dürfen wir dreiſt behaupten, daß die Figuren alle einerlei Form hatten, weil man die Kunſt der Zeichnung nicht weiter verſtand, die wir einzig und allein aufſuchen.

§. 10. Wir wollen gleichwohl die Stellungen beſchreiben, um darzuthun, mit welcher Ängſtlichkeit ſie gemacht waren. Dieſe Figuren ſtehen entweder aufrecht, oder ſizen, oder knieen; alle aber ſind mit dem Rüken gegen einen Pfeiler gelehnet. Die ſtehenden Figuren, ſie mögen mänlichen oder weiblichen Geſchlechtes ſein, machen, weñ nicht beide Arme gerade an den Seiten herunterhängen, mit dem einen oder dem andern weiter keine Bewegung, als um etwa die Hand vorn an die Bruſt hinzubringen. Alle mänlichen Figuren, welche aufrecht ſtehen, haben die Arme feſt an den Seiten angeſchloſſen, ſo wie auch unter den ſtehenden Figuren des anderen Geſchlechts jene zwei, die vorn an dem Stuhle des berühmten Memnon eingehauen ſind;[1]) die andern weiblichen Figuren, welche ſtehen, pflegen eine Hand gebogen auf der Bruſt zu halten. Ferner ſtehen die Füße parallel, aber nicht beide nach derſelben Linie, ſondern einer dem andern vor; weßwegen der hinterwärts gezogene, weil er in der Anſicht durch das Zurükweichen kürzer erſchienen wäre, etwas verlängert wurde. Eben dieſe Ausgleichung findet man auch von einigen griechiſchen Bildhauern angewandt: wenigſtens ſieht man es ſo an den Füßen des vaticaniſchen Apollo. Die ſizenden Figuren haben die Füße in paralleler Linie, ihre Arme an den Seiten feſt angedrükt, und die Hände liegen platt auf den Schenkeln. Die knieenden Figuren endlich halten, weñ

1) Norden's drawings of some ruins at Theb. in Egypt. tab. 1. [Auch abgebildet bei Fea.]

man dies etwa für Handlung und Bewegung anſehen will, ein Käſtchen mit kleinen Götterbildern vor ſich hin.

§. 11. Was die Bekleidung anlanget, ſo haben alle weibliche Statuen zwar Gewänder, aber gewöhnlich nur wie aus einem ſehr dünnen Schleier ohne irgend eine Falte, und dem Nakten ſo angeſchmiegt, daß man ſie gar nicht bemerken würde, weñ man nicht bei Betrachtung des Halſes und der Füße einen kleinen vorſpringenden Rand wahrnähme, der das obere und untere Ende eines ſolchen Gewandes andeutet. Um die Brüſte, welche die Künſtler, wie ich ſchon geſagt habe, ſehr voll bildeten, warf das Gewand eben ſo wenig Falten, und weñ es hier der Natur gemäß mehr als anderswo faltig erſcheinen mußte, ſo begnügten ſie ſich, anſtatt der vielen kleinen Falten, welche dort hätten ſein ſollen, auf den Brüſten ſelbſt ein Zirkelchen mit Radien einzuhauen. Iſt dieſes ein Zeichen, daß ihnen Muth verliehen wär, die Natur nachzuahmen, oder ein Bekeñtniß, daß ſie im Falle, weñ ihnen keine Feſſeln angelegt worden, das Talent beſäßen, zu leiſten, was ſie nicht wagen durften? Man kañ es daher dem Herodotus wohl verzeihen, daß er die zwanzig weiblichen koloſſalen Statuen von Holz in der Stadt Sais für unbekleidet gehalten. [1]) Von den mäñlichen Figuren ſage ich nichts, ſie waren ganz nakt bis auf eine Art Schurz, welcher ſie vom Unterleibe bis an die Knie bedekt.

§. 12. Um alles zu melden, was die ägyptiſchen Künſtler der erſten Zeit betrift, muß ich noch anmerken, daß, weñ ihre großen Statuen durchgängig alſo gebildet waren, doch die kleinen Gözenbilder von Erzt und die in Stein gehauenen Figuren etwas mehr Freiheit zeigen, wenigſtens in Anſehung der Arme; und

1) L. 2. c. 130.

nachdem ich dieſes angeführt, habe ich alles beigebracht, was jene Künſtler im Allgemeinen von der Bildung der Figuren in menſchlicher Geſtalt verſtanden, oder was ihnen die Geſeze zu wiſſen erlaubeten.

§. 13. Weñ ſie aber von der Zeichnung ſo wenig verſtanden, was koñten ſie wohl von der Gratie wiſſen? Dieſe war ihnen fremd, ſo wie man auch ſelbſt nach Herodots Zeugniß in jenem Lande nicht einmal die drei Göttinen kañte, welche dieſen Namen führen.[1]) In dieſer Hinſicht darf man überhaupt ſagen, was Strabo von ihren Gebäuden erwähnt,[2]) nämlich daß ihnen die Gratie und das Maleriſche fehlten: ϗδεν εχει χαριεν, ϗδε γραφικον. Dieſes ſei nicht ſowohl gegen die Künſtler, von denen hier die Rede iſt, als vielmehr gegen den Caſaubonus geſagt, welcher das Wort γραφικον buchſtäblich überſezte und der Meinung war, daß es nicht heiſſe: es mangle jenen Gebäuden das maleriſche Anſehen und die Gratie, ſondern daß *nihil pictum* in denſelben geweſen; wovon wir das Gegentheil aus alten Autoren und aus Berichten neuerer Reiſenden wiſſen, welche in den Trümmern von Theben erhoben gearbeitete und bemalte koloſſaliſche Figuren geſehen haben.[3])

§. 14. Ich weiß wohl, daß man dieſem über die ägyptiſchen Kunſtwerke der erſten Epoche gefällten Urtheile viele Figuren von Thieren entgegenſezen kañ, welche von jenen Künſtlern mit einem großen Verſtändniſſe der Muſkeln und des Knochenbaus gearbeitet ſind, und an welchen man ſowohl eine ſanfte Übereinſtimmung als viel Fließendes in allen Theilen bemerkt, z. B. an den Löwen am Aufgange zum Capitolium; an zwei anderen an der Fontana Felice,

1) L. 2. c. 50.

2) L. 14. c. 1. §. 28.

3) Norden's travels in Egypt. pref. p. 20. 22. t. 2.

und an einigen Sphinxen, ſonderlich an einem der größten, welcher ſich in der Villa Borgheſe befindet.[1]) Ohne aber in Anſehung dieſer Thiere meine Zuflucht zu den Kunſtwerken der zweiten Epoche zu nehmen, wozu ich keine überzeugenden Gründe habe, ſcheint es mir, daß ich im vorigen Kapitel angekündigt habe, nur Figuren in menſchlicher Geſtalt berükſichtigen zu wollen. Der Vorzug übrigens, welchen dieſe Figuren der Thiere vor den menſchlichen haben, gibt nach meiner Meinung einen neuen Grund zu glauben, daß jenes angeführte, den Künſtlern durch die Religion ſelbſt vorgeſchriebene Geſez ſich nur auf Figuren in menſchlicher Geſtalt bezog, alſo daß die Künſtler in Anſehung der übrigen Gegenſtände ein freies Feld hatten, und daher bei dieſen ihre Geſchiklichkeit in der Kunſt zu zeigen werden geſuchet haben.

§. 15. Ich gehe izo von dem Allgemeinen ihres Styls auf das Beſondere über, und fange mit den menſchlichen Köpfen an. Hier bemerket man, auſſer der von mir oben angezeigeten Gleichförmigkeit, gerade das Gegentheil von dem, wodurch die Köpfe der griechiſchen Bildhauerei ſich unterſcheiden; den̄ diejenigen Theile, welche an dieſen mit einer edlen Schärfe hervorgehoben ſind, ſiehet man an jenen platt und niedergedrükt; wie den̄ der obere Knochen der Augenvertiefung oder der Augenbraunen an den ägyptiſchen Köpfen ohne Vorſprung und mit den Augen beinahe auf gleicher Fläche zu ſein pflegt. Die ſanfte Einheit der Wangen mit dem ganzen Ovale, wie man ſie an den griechiſchen Köpfen, an welchen die Jugend ausgedrükt iſt, wahrnim̄t, iſt an den Köpfen

1) [G. d. K. 2 B. 2 K. 5 §. Unter Numero 93 und 94 der Abbildungen iſt von jedem Paar der angeführten Löwen einer zu ſehen.]

der ägyptiſchen Figuren durch den Bakenknochen ganz und gar aufgehoben, und die rundlich erhobene Form des Kiñs durchaus nicht ſichtbar.

§. 16. Einen andern Unterſchied geben die Ohren, welche ſo hoch hinaufgerükt ſind, daß ihr unteres Ende faſt in gerader Linie mit den Augen ſteht; wie man dieſes auch an den Figuren bemerkt, die auf den Obeliſken erhoben gearbeitet ſind, beſonders an der ſizenden Figur unter der Spize des Obeliſks, welcher vor dem Palaſte Barberini auf der Erde liegt. Dieſes ſcheint uns ein Mißverhältniß, da wir gewohnt ſind, die Ohren auf die Linie der Naſe geſezet zu ſehen. Aber in Betracht der Arbeit des Meißels ſind einige ägyptiſche Köpfe wegen der äuſſerſt fleiſſigen Ausführung vielen griechiſchen Köpfen überlegen; und ohne hier andere Beiſpiele anzuführen, nenne ich nur den Sphinx an der Spize des Sonnenobeliſks, welcher in dem Campo Marzo auf der Erde liegt; indem dieſe Figur in Gyps abgeformt iſt, und man ſie alſo auch auſſerhalb Roms unterſuchen kañ.[1]) Der Kopf dieſes Sphinx, welcher gewiß zur Zeit, da der Obeliſk noch aufgerichtet ſtand, kaum geſehen werden koñte, hat nichts deſto weniger eine ſolche Ausführung, wie die griechiſche Kunſt nur ihren vollendetſten Werken zu ertheilen ſtrebte. Nicht allein die Ränder der Lipen und der Augenlieder ſind mit zwei parallel laufenden auf das Zarteſte in den Stein eingegrabenen Linien angedeutet, ſondern der Rand ſelbſt erſcheint wieder zwiſchen den Einſchnitten erhoben und iſt ſorgfältig gleich gemeißelt. Die Falten der Haube, welche dieſen Kopf bedekt, ſind gelinde mit großem Fleiſſe ausgedrükt; und von dem Ohre kañ man ferner ſagen, es ſei an Figuren dieſer Größe das ſchönſte aus dem ganzen Altertume.

1) [Unter den Abbildungen Numero 25.]

§. 17. Ein Merkmal der ägyptiſchen Figuren beſtehet auch darin, daß ſie keine Knöchelfügung zeigen, weder an den Fingern der Hände, noch an den Zehen der Füße, die überhaupt keine Gelenke und Glieder haben. Die Füße unterſcheiden ſich durch die kleine Zehe, welche gerade und ausgeſtrekt iſt; woran nicht ſowohl die Ungeſchiklichkeit der Künſtler als vielmehr die Gewohnheit der Ägyptier, welche in ihrem ſehr heiſſen Klima barfuß gingen, Urſache iſt,[1]) ſo wie man es an den griechiſchen Statuen, daß die kleine Zehe gekrüm̃t und einwärts gedrükt iſt, den Schuhen zuſchreiben muß, deren man ſich in dieſem nicht ſo heiſſen Klima bediente, und dem ledernen Riemen an denſelben, welcher ζυγος hieß, ſchief über den Fuß ging und die kleine Zehe mehr als die übrigen drükte.[2])

§. 18. Endlich hatte die Bruſt der mäñlichen Figuren bei den Ägyptiern nicht jene großartige Erhobenheit, welche man an den griechiſchen Statuen ſieht; und an weiblichen Figuren wurden, wie ich ſchon oben geſagt habe, zwei übermäßig volle Brüſte gemacht; auſſerdem unterſcheiden ſich dieſe Statuen von den griechiſchen auch durch die zu ſchmalen Lenden und Weichen.

§. 19. Nach der Unterſuchung der einzelnen Theile an den ägyptiſchen Figuren des erſten Styls, kehre ich noch ein wenig zu dem Allgemeinen zurük, um mit ihnen und mit den Eigenſchaften, welche man an ihnen bemerkt, andere Figuren zu vergleichen, welche zwar auch ägyptiſch, aber von jenen in Anſehung auf die Zeichnung des Nakten und der Bekleidung verſchieden ſind. Da ich nun in Abſicht auf das mehrmal erwähnte Verbot, welches den ägyptiſchen

1) Diod. Sic. l. 1. c. 80.

2) Pollux, l. 7. c. 20. segm. 81. l. 10. c. 45. segm. 177.

Künſtlern auferlegte, bei den menſchlichen Figuren keine Neuerung vorzunehmen, auf meiner gefaßten Meinung beharre: ſo möchte ich glauben, daß alle die vorkommenden Figuren, welche nicht mit dem angenommenen Style übereinſtimmen, als keine Übertretungen jenes Geſezes anzuſehen, ſondern ſpäter verfertigt ſind, da das Geſez ſeine Kraft verloren hatte. Nun kañ dieſes aber nicht eher geſchehen ſein, als nach der Eroberung Ägyptens durch den perſiſchen König Kambyſes, Sohn des Cyrus, welcher nicht nur die alte Verfaſſung abſchafte, ſondern auch die Religion auszurotten ſuchte. Da aber Plato, der lange darauf unter den Nachfolgern dieſes Königs in jenem Lande war, eines ſolchen Geſezes erwähnt: ſo iſt es wahrſcheinlich, daß die ägyptiſchen Künſtler, welche noch nicht durch die griechiſche Bildhauerei aufgeklärt waren, immer noch in den Fußſtapfen ihrer Vorfahren fortgingen, bis Alexander der Große das perſiſche Reich zerſtörte und ſich zum Herrn von Ägypten machte, von welcher Zeit an ſich der Zuſtand der Dinge in dieſem Reiche veränderte, und die Ptolemäer, Alexanders Nachfolger, zugleich mit den Wiſſenſchaften der Griechen auch deren Künſte nach Ägypten brachten, wie ich durch geſchichtliche Beweiſe in dem vierten Kapitel dieſer Abhandlung darthun werde. Da man nun unter dieſen griechiſchen Königen, wie es bei derlei Umwälzungen zu geſchehen pflegt, in Ägypten auch griechiſche Werke zu ſehen bekam, ſo glaube ich deßhalb, daß die bis izo von den ägyptiſchen Künſtlern in ihren Arbeiten befolgte Manier zwar nicht gänzlich abgeſchaft, aber doch verbeſſert worden; und daher die Bildhauereien, welche ich zur zweiten Epoche zähle.

§. 20. Aus dieſen Bildhauereien nehme ich nun beſonders drei weibliche Statuen aus ſehr hartem Baſalte vor, deren zwei man im Muſeo Capitolino

ſieht, und die dritte in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, welche der größten von jenen beiden ſowohl in den ſenkrecht hängenden, an der Seite völlig anliegenden Armen, als auch in der Bekleidung gleichet,[1]) nur iſt dieſe an der einen wie an der andern Figur von den Statuen der erſten Zeit ganz und gar verſchieden; auſſer dem unterſcheidet man auch in beiden Statuen das Unterkleid von dem Roke und dem Mantel. Das Unterkleid oder Hemd, wie ich es nennen möchte, ſcheinet von ſehr feiner Leinewand mit kurzen Ärmeln zu ſein, reichet an dieſen beiden Statuen nur bis an das Mittel des Oberarms, bekleidet die Bruſt und geht bis auf die Füße. Der Rok iſt dem Unterroke unſerer Frauen ähnlich, doch reichet er höher hinauf, indem er bis an die Brüſte geht, wo er mit zwei Zipfeln des Mantels gebunden iſt, die, über beide Achſeln gezogen, vorn auf der Bruſt einen Knoten bilden, von dem die beiden Enden herabhängen. An einer dieſer beiden Statuen, welche in der Villa Albani iſt, ſieht man jedoch nur einen Zipfel über die Achſel herübergehen, indem der andere unter dem Arme herumgenommen und mit dem ſchon erwähnten Knoten vereinigt iſt. Dieſer ſo in die Höhe gezogene Rok wirft auf den Schenkeln bis an die Bruſt ſanfte Falten, welche von beiden Seiten aufwärts gehen, ſo wie ihn der Mantel, an welchem er mittelſt jener Zipfel angebunden iſt, heraufzieht.

§. 21. Beide Statuen können für Bilder der Iſis gelten; wenigſtens läßt es ſich aus einigen griechiſchen Abbildungen dieſer Gottheit ſchließen, welche auf dieſelbe Weiſe bekleidet ſind, das heißt: mit einem Mantel, welcher mittelſt der zwei vorn auf der

1) Mus. Capitol. t. 3. tav. 79—80. [G. d. K. 2 B. 3 K. 2 §. Note.]

Bruſt zugebundenen Zipfel über beide Achſeln gezogen iſt; und auch ohne dieſe Statuen kañ man den alſo unter den Brüſten zugeknüpften Mantel als das beſtändige Merkmal der Iſis annehmen, von den ſchönſten Statuen dieſer Göttin, deren eine, mit dem Harpokrates zur Seite, im Palaſte Barberini, und die andere im Muſeo Capitolino ſteht, 1) bis zu den kleinſten Figuren derſelben; daher ſich an eben dieſem Merkmale die Iſis erkennen läßt in dem Rumpfe einer kolaſſalen Statue nebſt ihrem Kopfe, die an dem venetianiſchen Palaſte ſteht, und gemeiniglich von dem Volke Donna Lucretia genañt wird. Daſſelbe Merkmal zeigt auch in einer andern Statue des Muſei Capitolini eine Iſis an, welche in der Beſchreibung eben dieſes Muſeums auf der ſiebenten Tafel des dritten Bandes für eine Juno ausgegeben worden, wiewohl man nicht angeführet, daß ſie nur den Kopf der Juno hat, welcher ihr aufgeſezet worden, weil man ſie ohne den eigentlichen Kopf gefunden. Zum Beweiſe endlich, daß die Ägyptier durch dieſen zweiten Styl ihre uralte Manier in der Bildhauerei zwar verbeſſerten, aber nicht ganz verließen, bemerke man, daß der Kopf an einer der von mir oben am erſten angeführten Statuen im gedachten Muſeo, und zwar an der in demſelben dritten Bande unter Numero 79 abgebildeten gerade ſo gearbeitet iſt, weñ man das Original unterſuchet; deñ ſie hat, auſſer vielen Spuren des urſprünglichen Styls, auch die ausgehöhleten Augen, wie ſchon die älteſten Bildhauer zu machen pflegten, und wie man an vielen andern in Rom übrig gebliebenen Köpfen wahrnimt, beſonders an zweien in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani.

1) Mus. Capitol. t. 3. tav. 73.

§. 22. Weñ die bis izo angeführeten Gründe, wie ich nicht zweifle, hinreichend ſind zu beweiſen, daß die zwei ſo eben erwähnten Statuen der Iſis erſt zu der Zeit gearbeitet worden, da Ägypten unter die Herſchaft der Griechen gekommen war: ſo kañ ich hier die Bemerkung nicht unterdrüken, daß erſtens dadurch Pater Kircher widerlegt wird, welcher meinte, daß die Wiſſenſchaft der Hieroglyphen durch die Gottloſigkeit und den Übermuth des Kambyſes, wie er ſaget, bald nach ſeinem Einfalle in Ägypten ganz und gar vertilgt worden;[1]) und zweitens auch diejenigen, welche behaupten, daß ſich dieſe Wiſſenſchaft beim Anfange der griechiſchen Herſchaft daſelbſt verloren habe; deñ eine jede dieſer Statuen iſt mit dem Pfeiler, an welchem ſie ſtehet, aus einem einzigen Stüke, und an beiden Pfeilern ſind Hieroglyphen eingegraben. Wollte man aber jene Meinung annehmen, ſo würde man dadurch zugleich behaupten, daß die Griechen, ſobald ſie Meiſter von Ägypten geworden, die Religion des Landes ausrotteten, welche doch, wie jederman weiß, einen ſehr großen Einfluß auf die Begräbnißfeierlichkeiten hatte, und wir ſehen hingegen an einer Mumie, von welcher Pater Kircher ſelbſt die Beſchreibung und Abbildung gibt,[2]) daß dieſe in Ägypten gefundene Mumie eben ſo verziert und aufbewahrt iſt, wie die Ägyptier, ehe ſie von fremden Völkern beherſcht wurden, zu thun pflegten; obwohl auf derſelben mit griechiſchen Buchſtaben das Wort ΕΥΨΥΧΙ, ein gewöhnlicher Zuruf an die Abgeſchiedenen, wie man aus verſchiedenen Inſchriften erſieht,[3]) geſchrieben ſteht, woraus wir

1) Œdip. Ægypt. t. 3. synt. 18. c. 3. p. 515.

2) L. c. p. 405.

3) Gruter. Inscr. p. 691. n. 6. p. 783. n. 3. [S. d. K. 2 B. 1 K. 8 §. Note, u. 1 Band S. 108.]

zuverläßig ſchließen können, daß dieſe Mumie von einem der Griechen herrühre, welche ſich in Ägypten zur Zeit der Ptolemäer niedergelaſſen. Man kañ deßhalb vielmehr ſagen, daß die Wiſſenſchaft der Hieroglyphen zwar fortdauerte, aber nach und nach abnahm, bis ſie endlich ganz erloſch, weil die Religion und Mythologie der Griechen, welche, wie ich gleich im Anfange dieſer Abhandlung bemerkte, von der ägyptiſchen ſehr verſchieden war, mit der Zeit immer feſteren Fuß in ienem Lande faßte.

§. 23. Um aber auf die Hauptſache zurükzukommen, ſo laſſen ſich einige Werke der dritten ſchon erwähnten Epoche nicht ſo leicht von denen des erſten oder zweiten Styls unterſcheiden, wie die des zweiten Styls von jenen des erſten; deñ da die Künſtler, welche keine Ägyptier waren, wie ich erinnert habe, offenbar zur Abſicht hatten, in dieſer dritten Art von Kunſtwerken die älteſten ägyptiſchen Figuren nachzuahmen, ſo wähleten ſie nicht nur zum Theil ſelbſt ägyptiſche Steine, wie den Baſalt und rothen Granit, ſondern ſie ſuchten auch, dieſelben den ägyptiſchen in der Anordnung, Handlung, Bewegung und in den Attributen ſo ähnlich zu machen, daß einige darunter von allen Altertumsforſchern für Werke des älteſten ägyptiſchen Styls ſind gehalten worden. Sie ahmten indeſſen nicht zugleich das Fehlerhafte nach, ſondern nebſt dem, daß ſie dem Geſchmake deſſen, welcher ſolche Statuen bei ihnen beſtellte, gefällig waren, beobachteten ſie weislich nur die äuſſere Geſtalt der ägyptiſchen Statuen; in allen übrigen Stüken aber nimt ieder, welcher tiefer einzudringen verſteht, an denſelben die Wiſſenſchaft und Abſicht griechiſcher Künſtler wahr.

§. 24. Das Schönſte, was in dieſer Art übrig iſt, ſind zwei mäñliche Statuen von röthlichem Granit, noch einmal ſo groß als die Natur; welche vor

der Wohnung des Biſchofs zu Tivoli ſtehen.[1] Es mag ſeltſam ſcheinen, daß ich ihnen jenes entfernte Altertum ſtreitig machen will, welches ihnen bis dahin die Altertumsforſcher beigelegt haben: allein dieſe ſind, wie ſchon geſagt, von dem äuſſeren Scheine getäuſchet worden, und man ſieht an der Zeichnung und Geſichtsbildung recht wohl, daß es Werke von ganz anderer Arbeit ſind.

§. 25. Der griechiſche Styl offenbart ſich in der mächtig und heldenmäßig erhobenen Bruſt, in den ausgedrükten Muſkeln, in den Hüften und übrigen Theilen des Körpers, in der ganzen Form des Kopfs, das heißt: in dem ſchönen Ovale deſſelben, in der majeſtätiſchen Vertiefung der Augen, in dem ſanften Profile, in dem vollen Kiñ und in der Anmuth des Mundes. Weñ man nun die Geſichtsbildung betrachtet, und ſie mit jener des Antinous vergleichet, ſo wird man bald eine vollkommene Ähnlichkeit wahrnehmen, ſo wie man dieſelbe auch in dem äuſſerſt beſchädigten Geſichte eines Torſo von rothem Marmor ſieht, welcher ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet und gleichfalls nach der ägyptiſchen Manier gebildet iſt. Die ſcheinbare Seltſamkeit in meiner Behauptung über die oben erwähnten Statuen zu Tivoli wird um ſo mehr verſchwinden, weñ man eine andere Statue von weiſſem Marmor in dem Muſeo Capitolino betrachtet,[2] welche unter dem Namen eines ägyptiſchen Gözen bekañt gemacht und gleichfalls im ägyptiſchen Style gearbeitet iſt, nur daß der Pfeiler hinter dem Rüken fehlt. Aber, ohne mich auf eine Unterſuchung des

1) Maffei raccolta di Stat. tav. 148. [G. d. K. 2 B. 3 K. 9 — 10 §.

2) Mus. Capitol. t. 3. tav. 75.

Styls oder der griechiſchen Kunſt an dieſer Statue einzulaſſen, was einem jeden in die Augen leuchten muß, da die Geſichtszüge an derſelben beſſer als an den oben erwähnten Statuen erhalten ſind, ſo darf man ſie nur anſehen, um darin ein wahrhaftes Bildniß des Antinous zu erkennen, wiewohl die Haare oben auf der Stirn, welche ſonſt viel beitragen, ihn zu erkennen, von der Haube zugedekt werden. Das Kiñ und der Mund allein, ohne das übrige Geſicht, reichen hin, meine Behauptung zu beſtätigen, ſo wie auch blos die von einem andern Kopfe des Antinous erhaltenen Augen anzeigen, daß es ſein Bildniß war.

§. 26. Überdies weiß man, daß die Statuen, von welchen hier die Rede iſt, in der tiburtiniſchen Villa des Hadrianus gefunden worden, wo unter andern Gebäuden ein Tempel theils mit ägyptiſchen, theils mit andern auf ähnliche Art gearbeiteten Statuen, von denen ich nachher reden werde, ausgeziert war, worunter Hadrianus auch die Bildniſſe des von ihm ſo ſehr geliebten Jünglings wahrſcheinlich aufſtellen laſſen. Der Beweggrund, den Antinous, welcher doch von Abkunft ein Grieche und aus Bithynien gebürtig war,[1] in Form und Ähnlichkeit ägyptiſcher Statuen vorzuſtellen, war zuverläßig die göttliche Verehrung, welche ihm als einem Heros in Ägypten, wo er ſein Leben endigte, zu Theil geworden, und von wo aus ſich hernach dieſe Verehrung auch in andere Länder des römiſchen Reichs verbreitete; da Hadrianus den Namen dieſes ſeines Geliebten ſogar einer Stadt in jenem Lande gab, und ſie Antinoia nañte.[2]

§. 27. Auſſer den Bildniſſen des Antinous nach ägyptiſcher Manier wurden in den Trümmern

1) Spartian. in Adrian. c. 14.

2) Pausan. l. 8. c. 9. [Ammian. XXII. Vorher Abydos, Beſantinon.]

der oben erwähnten Villa viele andere Statuen aus ſchwärzlichem Marmor gefunden, an welchen man die ägyptiſche Bildhauerei nachahmen wollen, und verſchiedene derſelben ſieht man ſowohl im Muſeo Capitolino als in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani aufgeſtellt; andere ſind nach Engeland gegangen. An einigen iſt die eigentümliche Stellung der ägyptiſchen Statuen in den ſenkrecht hängenden, an den Seiten feſt anliegenden Armen beobachtet; andere ſind, was die Hände betrift, in mannigfaltiger Bewegung vorgeſtellt. Doch iſt zu bemerken nöthig, daß man aus der Bildung ihrer Köpfe nichts folgern kañ; deñ unter zehn ſolchen Statuen iſt kaum eine, welche ihren alten Kopf hat; bei allen übrigen iſt er falſch und neu verfertigt ohne Beobachtung des Styls und der Zeiten.

§. 28. Zu dieſer Klaſſe muß man, auſſer verſchiedenen Gemälden des herculaniſchen Muſei, auch alle uns bekañte aus grünem Baſalt gearbeitete Kanopen zählen, von welchen ſich einer im Muſeo Capitolino,[1]) und zwei in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befinden;[2]) deñ man erkennet in dieſen Gözenbildern offenbar die Kunſt aus den Zeiten der Kaiſer. Kaum iſt es nöthig, noch von den erhoben geſchnittenen Steinen zu reden, wie derjenige im Collegio Romano iſt, der einen Kopf der Iſis vorſtellet, und aus welchem die Nachahmung der ägyptiſchen Zeichnung in jenen Zeiten noch deutlicher erſcheinet; deñ alle erhobenen Werke, welche nicht mit der Oberfläche ganz gleich ſind, ſondern über dieſelbe emporgehen, ſind Arbeiten im griechiſchen Geſchmake. Man muß ſich

1) Mus. Capitol. t. 3. tav. 82.

2) Borioni Collect. ant. Rom. tab. 3 — 4.

die Figuren auf den ägyptiſchen geſchnittenen Steinen nicht auf eine andere Art eingegraben und gearbeitet vorſtellen, als man ſie an den Obeliſken und andern Denkmalen findet, von welchen ich unter Numero 76 und 79 zwei anführe,[1]) das eine aus weiſſem Marmor, das andere aus röthlichem Granit; und von derjenigen Gattung, welche man gemeiniglich Camei nennet, iſt mir nur einer bekañt, welcher einen Sperber mit der Haube vorſtellet, und noch einer, aber verſtümmelt, auf welchem eine ſizende Iſis abgebildet iſt; beide in der ehemals ſtoſchiſchen, nun königlich preußiſchen Samlung,[2]) aus Agathonyx genau auf die oben erwähnte ägyptiſche Art geſchnitten.

§. 29. Weil man bis izo auf die zwei angezeigten Epochen der ägyptiſchen Kunſtwerke keine Acht gehabt, und nicht verſtanden hat, von dieſen die Nachahmungen zu unterſcheiden, welche beſonders nach dem Muſter der erſten gemachet worden: ſo erzeugten ſich die verworrenen und irrigen Vorſtellungen derer, welche über die Kunſt dieſes Volks zu urtheilen gewagt haben, und die Werke der dritten Epoche mit denen, welche wirklich alt ſind, verwechſeln; oder umgekehrt, wie Warburton gethan hat, welcher kühn behauptet, daß die iſiſche Tafel im königlichen Muſeo zu Turin um die Zeit der römiſchen Kaiſer verfertigt worden.[3]) Wer aber die drei Arten von Kunſtwerken, von welchen ich gehandelt habe, mit Ernſt unterſucht, wird bald auch von dem kleinſten Bruchſtük einer Figur die wahre Zeit der Entſtehung mit Sicherheit angeben, und z. B. blos aus einem in ägyptiſchen Stein gemeißelten Knie wahr-

1) [Der Denkmale.]

2) [G. d. K. 2 B. 4 K. 3 §.]

3) Essais sur les hiérogl. t. 1. p. 294.

nehmen können, ob das Werk dieſem Volke oder der griechiſchen Kunſt angehöre.

§. 30. Ich erinnere mich, in dem erſten Kapitel den Zweifel aufgeworfen zu haben, ob von den Agyptiern die Malerei auf eine ſolche Weiſe, und in einem ſo großen Umfange ausgeübt worden, als man annehmen köñte, weñ ſich der Gebrauch derſelben in Europa von ihnen eben ſo herſchriebe, wie man in Anſehung der andern Theile der Zeichnung geglaubt hat. Daher kañ ich izo nicht umhin, eine Bemerkung zu wagen, die ich über die oben erwähnten Gemälde im herculaniſchen Muſeo gemacht habe, und ſie entfernt ſich glüklicherweiſe nicht ſo ſehr von der Wahrſcheinlichkeit, als die bisher gegebenen Erklärungen über jene Stelle des Petronius, worin er von dem Verfalle der Kunſt redet, und denſelben unter andern Urſachen einer gewiſſen in die Malerei eingeführten ägyptiſchen Manier zuſchreibt, weñ er ſagt: pictura quoque non alium exitum fecit, qostquam Ægyptiorum audacia tam magnæ artis *compendiariam* invenit. 1)

§. 31. Der Mühe, die Dunkelheit dieſer ſchwierigen Stelle, welche in dem Worte *compendiaria* liegt, aufzuhellen, haben einige Gelehrte ſich zu entledigen geglaubt durch Anführung anderer Redensarten bei Autoren, wo ſich eben dieſes Wort findet, und auf ſolche Weiſe ſuchet Burmañ nach ſeiner Gewohnheit die Leſer abzuſpeiſen. Andere aber, die ein wenig mehr Beſcheidenheit als er beſizen, haben eingeſtanden, daß ſie nicht wüßten, was die Worte ſollen, auch nicht einmal Muthmaßungen fänden, wie dieſes Franz Junius ehrlich von ſich erklärt. 2) Aber einige dieſer Männer waren nicht im Stande,

1) Satyric. c. 2. p. 13.

2) De pictura veter. l. 2. c. 11. p. 130.

dieſe Stelle auszulegen, da ihnen die Keñtniß der Kunſt und alle Aufklärung mangelte, welche man aus den ſpäter gemachten Entdekungen, und beſonders aus den neueſten, den ſchon erwähnten herculaniſchen Gemälden ſchöpfen kañ; ja ohngeachtet aller dieſer neuen Hülfsmittel behaupte ich dennoch nicht, die Stelle, von welcher hier die Rede iſt, ganz deutlich zu machen, ſondern ich will nur, wie ſchon geſagt, meine Muthmaßungen über dieſelbe wagen.

§. 32. Die herculaniſchen Gemälde beſtehen aus gewiſſen Streifen, von etwas mehr als einem römiſchen Palm in der Breite; wo man auf denen, die verſchiedene Abſchnitte haben, in der Mitte auf einem ſchwarzen Grunde kleine in ägyptiſcher Manier gebildete Figuren gemalet ſieht.[1]) In demſelben Maß der Breite iſt noch oben und unten ein mit verſchiedenen Zieraten geſchmükter Rand befindlich, und ſelbſt zwiſchen den kleinen Figuren ſind wunderliche Geſtalten und auſſerordentlich erdachte phantaſtiſche Bilder angebracht.

Dieſe Art Malerei mit ſolchen kleinen ägyptiſchen Figuren, die mit abenteuerlichen Dingen verſchränkt ſind, ſcheinet dasjenige zu ſein, was bei Petronius ars *compendiaria* Ægyptiorum heißt, und alſo nach dieſem Volke benañt worden, entweder weil man dieſe Manier von den Ägyptiern, deren Gebäude wahrſcheinlich alſo verziert waren, entlehnt hatte, oder weil die meiſten Figuren in dieſer Art von Malerei ägyptiſche waren. *Compendiaria* ſcheinet dieſe Malerei benañt zu ſein von ſo vielen und ſo verſchiedenen Dingen, die in einem engen Raum zuſammengedrängt und in's Kleine, in compendium gebracht worden. Man muß auch bemerken, daß dieſe Malerei in ägyptiſcher Manier nicht von dem

3) Pitture d'Ercol. t. 4. tav. 68 — 70.

verſchieden iſt, was wir Arabeſke oder Grotteſke nennen; welches nichts anderes als abenteuerliche und ſeltſame Geſtalten ſind, in welchen gewöhnlich kein Grund der Wahrheit zu finden iſt, wie Vitruvius ſaget. Ja, indem er dieſe Erfindungen mit folgenden Worten tadelt: nunc pinguntur tectoriis *monstra* potius, quam ex rebus finitis *imagines certæ;* [1]) ſo köñte man ſagen, daß er eben dasjenige im Sinne gehabt, was Petronius von der Kühnheit der Ägyptier andeuten wollte, welche tam magnæ artis *compendiariam* invenit. Daher ſchließe ich mit größerer Wahrſcheinlichkeit, der Siñ dieſer bis izo noch nicht verſtandenen Worte ſei kein anderer, als daß die Ägyptier durch jene Entfernung von der Natur, durch jene kleinen, mit andern abenteuerlichen Bildern untermiſchten Figuren, durch jene Arabeſken, kurz durch eine ſo armſelige und der Wahrheit widerſprechende Erfindung, der Malerei die Flügel beſchnitten haben, oder daß die Malerei, welche ſonſt die Freiheit gehabt, auf Tafeln und Wänden der öffentlichen und andern Gebäude die Thaten und Begebenheiten der Völker, die Bildniſſe der Götter, Heroen und Menſchen in vollkommener Nachahmung der Natur vorzuſtellen, durch dieſe Kühnheit der Ägyptier dahin beſchränket worden, nur ſolche abenteuerliche, armſelige Dinge zu bilden, als man auf den erwähnten herculaniſchen Gemälden ſieht, und wozu ſich damals alle Maler bequemen mußten.

1) L. 7. c. 5.

Drittes Kapitel.

Von der Kunſt der Zeichnung unter den Hetruriern.

§. 1. Nach den ägyptiſchen Kunſtwerken ſind die der Hetrurier die älteſten. In vielen Muſeen finden ſich kleine Figuren von Erzt, an welchen man die erſten Anfänge ihrer Kunſt und die Zeiten erkeñt, in welchen die Zeichnung und Geſtalt der vorgeſtellten Gegenſtände, wie ſchon geſagt, und wie auch Strabo erwähnt,[1] den ägyptiſchen Figuren ähnlich waren.

§. 2. Es ſcheinet, daß die Kunſt der Zeichnung in das Land der Tyrrhenier oder nach Hetrurien von den Griechen gebracht worden; und dieſes iſt zu ſchließen theils aus den griechiſchen Einwanderungen, die daſelbſt ihre Wohnung aufſchlugen, theils noch mehr aus den Bildern der griechiſchen Fabel und Geſchichte, welche, wie ich zeigen werde, von den hetruriſchen Künſtlern auf den mehreſten ihrer Werke vorgeſtellt und ausgedrükt ſind.

§. 3. Was die griechiſchen Einwanderungen nach Hetrurien betrift, ſo findet ſich in den alten Autoren Nachricht von zwei derſelben, wovon die erſte ohngefähr ſechshundert Jahre vor der zweiten geſchah, und dieſe war der Zug der Pelaſger, die urſprünglich aus Arkadien kamen, und von welchen ein Theil ſchon in Athen gewohnet hatte.[2] Dieſe werden vom Thu-

1) L. 17. c. 1. §. 28.

2) Bianchini istor. univ. c. 32. §. 17. p. 558.

cydides,[1]) vom Plutarchus[2]) und Andern, nachdem ſie unter dem Namen der Pelaſger angeführt worden, auch Tyrrhenier genañt. Hieraus kañ man ſchließen, daß die Tyrrhenier ein Volk geweſen, welches unter dem allgemeinen Namen der Pelaſger begriffen war. Als dieſes geſamte Volk in ſeinem Vaterlande nicht mehr Siz genug fand, theilete es ſich, und ein Haufen deſſelben ging nach den Küſten von Aſien hinüber, ein anderer nach Hetrurien, und vornehmlich in die Gegend von Piſa, wo ſie dem Lande, welches ſie beſezten, den Namen Tyrrhenien gaben.[3]) Dieſe den alten Einwohnern einverleibten Ankömlinge trieben früher als die Griechen den Handel zur See, und eiferſüchtig auf den Zug der Argonauten nach Kolchis, widerſezten ſie ſich dieſen, griffen ſie mit einer ſtarken Flotte nahe am Helleſpont an, und brachten ihnen jene blutige Niederlage bei, in welcher alle griechiſchen Helden, Glaukus ausgenommen, verwundet wurden.[4]) Ferner iſt es wahrſcheinlich genug, daß in dem Zwiſchenraume etlicher Jahrhunderte, die von der erſten Einwanderung bis zur zweiten verſtrichen, die erſten Colonien der Pelaſger von ihrem Volke durch neue verſtärkt worden; auſſerdem weiß man, daß die Lydier, ein Volk in Kleinaſien, kurz nach dem trojaniſchen Kriege ebenfalls Colonien in dieſen Theil Italiens abſchikten.[5])

1) L. 4. c. 109.

2) De virt. mulier. p. 247.
Stellen, wo ſie Tyrrhenier genañt werden, ſind angeführt von Caſaubonus (ad Dionys. Halic. l. 1. c. 28.) und Cluver. (Ital. antiq. p. 428. 429.) Meyer.

3) Dionys. Halic. l. 1. c. 17.

4) Athen. l. 7. c. 12. [n. 47.]

5) Strab. l. 5. c. 2. §. 2.

§. 4. Die ſpätere Einwanderung der Griechen nach Hetrurien geſchah ohngefähr dreihundert Jahre nach den Zeiten Homers und eben ſo viel Jahre vor dem Herodotus, zufolge der Zeitrechnung, die dieſer Geſchichtſchreiber ſelbſt angibt, das iſt: zu den Zeiten des Thales und des ſpartaniſchen Geſezgebers Lykurgus.[1]) Mit dieſen neuen Colonien immer mehr verſtärkt, erweiterten die Hetrurier ihren Handel und koñten ihn bis zu einem Bündniſſe mit den Phöniziern ausdehnen, ſo daß die Karthaginenſer als Bundesgenoſſen der Perſer, nachdem ſie unter Hamilkars Anführung Sicilien angegriffen, und von Gelo, dem Könige zu Syrakus, geſchlagen worden, demohnerachtet vereinigt mit der Flotte der Hetrurier[2]) die Griechen in Italien überfielen, die Stadt Kumä belagerten, aber von neuem mit groſſem Verluſte von Hiero, dem Nachfolger des eben genañten Gelo, zurükgetrieben wurden.[3])

§. 5. Daß dieſe neuen Colonien, welche gebildeter als die urſprünglichen Hetrurier waren, jene geweſen, welche in Hetrurien ihre Art mit griechiſchen Buchſtaben zu ſchreiben, nebſt ihrer Mythologie eingeführet, und dieſe rohen Völker mit den Thaten der Helden bis zu End' des trojaniſchen Kriegs bekañt gemacht, und daß hiedurch die ſchönen Künſte in dieſem Lande zu blühen angefangen: iſt nach meiner Meinung offenbar aus den hetruriſchen Werken, welche

1) Herodot. l. 1. c. 94.

Man vergleiche die Kritik der von Herodot erzählten Sage bei Dionyſius von Halikarnaß. (L. 1. c. 17.) Des Autors Angaben der Zeit paſſen nicht, da Herodot (l. 2. c. 53.) den Homer nur 400 Jahre vor ſeiner Zeit ſezt. Meyer.

2) Pindar. Pyth. I. v. 139.

3) Diod. Sic. l. 11. c. 51.

auf uns gekommen ſind, und faſt alle eben dieſelbe Mythologie und eben dieſelben Begebenheiten vorſtellen. Weñ die alten Hetrurier die Kunſt zu ſchreiben verſtanden hätten, ſo würde man auf den bis izo in ihrem Lande aufgefundenen Denkmalen, anſtatt der griechiſchen Geſchichten, die Begebenheiten ihres eigenen Landes vorgeſtellt ſehen, von welchen ſie aus Mangel der Schrift, daß iſt: der Jahrbücher, keine Keñtniß haben koñten. [1]) Wie kömt es aber, daß die Hetrurier zu unſern Zeiten, nachdem einige ihrer Grabmäler entdekt worden, (die doch meiner Meinung nach immer die elendeſten Werke eines Volks ſind,) berühmter geworden, als ſie es bei den Römern waren, und zwar nicht etwa unter den Kaiſern oder in den lezten Zeiten des Freiſtaats, ſondern damals, wo man in Rom anfing die Augen zu öfnen, und man bei der geringen Entfernung von jenem Zeitpunkte wiſſen koñte, wie der Lauf der Dinge in Hetrurien geweſen? Die Urſache iſt dieſe: die Hetrurier wußten nichts von den Begebenheiten ihres eigenen Volks, ſondern nur von den ihnen durch Griechen mitgetheilten Geſchichten oder Fabeln zu erzählen, ſo daß die Römer zu der Zeit, als ſie ſchreiben gelernt und hierdurch berühmt zu werden anfingen, glaubten, da ſie

1) Wir möchten den Umſtand, daß die Hetrurier in ihren Denkmalen nicht die Begebenheiten ihres eigenen Landes, ſondern vielmehr Gegenſtände der griechiſchen Mythologie und Geſchichte vorgeſtellt haben, nicht mit dem Autor aus dem Mangel der Schrift und der Jahrbücher, ſondern aus dem Charakter des hetruriſchen Volks herleiten, das ſeinen Stolz in Zeichendeuterei und Prieſtertum ſezte, und dem das freie Leben des Geiſtes in Dichtung und Wiſſenſchaft immer fremd blieb. Daher ſcheint auch die Literatur der Hetrurier, ſelbſt nachdem ſie durch die Griechen dieſer ihre Mythologie und Poeſie kennen gelernt, dennoch in ihrer urſprünglichen Rohheit geblieben zu ſein. Meyer.

nicht ſowohl von Hetruriern als von Griechen unterrichtet worden, vorgeben zu müßen, ſie ſeien vielmehr Schüler von denen geweſen, bei welchen jene Begebenheiten vorgefallen waren, (wie ſie auch wirklich dieſelben genauer kañten) als von einem Volke, welches eben die Begebenheiten nur kurze Zeit vor ihnen gelernt hatte.

§. 6. Es köñten wider dieſe Meinung einige hetruriſche Werke angeführt werden, worauf Begebenheiten etwas verſchieden von Homers Erzählung abgebildet ſind, wie zum Beiſpiel auf einer hetruriſchen Schale von Erzt das Schikſal des Hektors und Achilles, welches hier nicht vom Jupiter, wie jener Dichter ſagt,[1] ſondern vom Mercurius abgewogen wird, und ſo noch verſchiedene andere Abweichungen, von welchen ich im Verlaufe dieſes Werkes zu handeln Gelegenheit finden werde. Aber es iſt ja etwas gewöhnliches, und beſtärkt meine Behauptung vielmehr, anſtatt ſie zu widerlegen, daß die Überlieferungen des einen Landes in dem andern umgeformt werden; und wer vermag in Anſehung der Hetrurier darzuthun, daß dieſes nicht von einem ihrer Dichter geſchehen ſei?

§. 7. Ferner iſt die Mythologie der Hetrurier und älteſten Griechen in ihrem Weſen die nämliche; weßhalb man mit Grunde ſagen kañ, die Hetrurier haben an Keñtniſſen zugenommen, weil ſie mit einigen Stämmen Griechenlands, die ſich unter ihnen niedergelaſſen, vermiſcht worden. Unter andern Beweiſen darf man auch die Flügel anführen, welche an ſehr vielen Figuren auf hetruriſchen Werken vorkommen, deñ nach dem Pauſanias hatten die älteſten Gottheiten Griechenlands ebenfalls Flügel,[2]

1) Ιλ. X. XX. v. 209.

2) L. 5. c. 19.

welche ſpäterhin, als etwas Unnatürliches und Überflüſſiges, von mehr erleuchteten Künſtlern weggelaſſen worden. Auſſer ſo vielen andern ſchon bekañten Denkmalen, welche ich bei der Beſchreibung des erſten in dieſem Werke anführen werde, ſind die hetruriſchen Figuren größtentheils geflügelt, und beſonders diejenigen in den aufgefundenen Gräbern bei Corneto, in dem alten Gebiete von Tarquinii, welche Genien vorſtellen. Unter dieſen geflügelten Genien iſt einer, welcher auf einen gekrüm̃ten Schäferſtab gelehnt, während ſich zwei Schlangen wider ihn erheben, im Geſpräche mit einer weiblichen Figur ſteht. Ich will nicht ſagen, indem es nicht zu meinem Vorhaben gehört, daß dieſer Genius etwa Tages bei den Hetruriern ſein könne, welcher ebenfalls ein Genius, oder wie Feſtus ſagt,[1]) der Sohn eines Genius war, und, obwohl aus einem gepflügeten Aker geboren, für ein Meiſter in der Wahrſagerkunſt galt;[2]) deñ der Stab dürfte ſehr gut ſeine fabelhafte Geburt ſymboliſch anzeigen; auch ſage ich nicht, daß die weibliche Figur vielleicht Bygois die Nymphe, gleichfalls Meiſterin der Wahrſagerkunſt nach dem Tages, und deſſen Schülerin, ſein könne;[3]) deñ ſchon Buonarroti hat ein Kind von Erzt mit einer Bulle am Halſe, aber ohne Flügel, welches in dem Muſeo des Großherzogs von Toſcana aufbewahrt wird, für ein Bild des Tages ausgegeben.[4]) Wohl aber will ich bemerken, daß, weñ auch die griechiſchen Colonien die Buchſtaben und Mythologie in Hetrurien einführten, dennoch die ſchönen Künſte hier

1) In voce *Tages*.

2) Cic. de divina.. l. 2. c. 23.

3) Gori Mus. Etruſc. p. 49.

4) Explic. ad Dempſt. Etrur. p. 23. 62.

früher als in Griechenland zu blühen anfingen; den auf hetruriſchen Denkmalen, welche bis izo entdeket worden, ſie mögen von gebrañter Erde, von Marmor, von Erzt oder geſchnittene Steine ſein, wird dieſer oder jener Zug aus der heroiſchen Geſchichte der Griechen vorgeſtellt, und was beſonders merkwürdig iſt, ſelbſt bis zu der Zeit hin, da dieſe erſt aus dem rohen Zuſtande traten und das Andenken an ihre vornehmſten Thaten auf die Nachwelt zu bringen anfingen: ſo daß man unter Leitung der hetruriſchen Denkmale bis zu den Anfängen der griechiſchen Begebenheiten gelangt.

§. 8. Das älteſte und berühmteſte Ereigniß, an welchem die mächtigſten Staaten von Griechenland Theil nahmen, iſt das Bündniß der Argiver wider die Thebaner vor dem trojaniſchen Kriege, oder der Zug der ſieben Helden wider Theben. Das Andenken dieſes Krieges aber hat ſich nicht ſo in griechiſchen Denkmalen, wie in hetruriſchen, erhalten; deñ fünf von den ſieben Helden des argiviſchen Bündniſſes finden ſich mit ihren Namen in hetruriſcher Sprache auf einer Gemme des ſtoſchiſchen Muſei, von mir unter Numero 105 mitgetheilt, welche zu den älteſten geſchnittenen Steinen gehört, die man nur keñt. Tydeus, einer von dieſen Helden, iſt mit ſeinem hetruriſchen Namen auf zwei andern Gemmen geſchnitten, die ich ebenfalls unter Numero 106 und 107 abbilden laſſen.[1] Kapaneus, ein anderer von dieſen Helden, durch Jupiters Bliz von der Leiter geſtürzet, als er die Mauer von Theben erſteigen wollte, befindet ſich alſo auf verſchiedenen Gemmen geſchnitten, die nicht minder Arbeiten hetruriſcher Künſtler zu ſein ſcheinen. Andere griechiſche Helden, die auf hetru-

1) [1 B. 3 K. 7 §.]

riſchen Steinen und gleichfalls mit ihren Namen in hetruriſcher Sprache gebildet worden, ſind Theſeus, den ich unter Numero 101 mittheile, und Peleus, Vater des Achilles, unter Numero 125. In dem Muſeo des Herrn Duca Caraffa Noja zu Neapel iſt Achilles ſelbſt ſamt ſeinem Namen von einem hetruriſchen Künſtler in einen Stein geſchnitten, welcher ſchon vom Graven Caylus bekañt gemacht worden.[1] Auf einem andern Steine ſind Achilles und Ulyſſes gleichfalls mit ihren Namen in hetruriſcher Sprache vorgeſtellet zu ſehen,[2] ſo daß man im Allgemeinen behaupten kañ, alle Denkmale der griechiſchen Kunſt, die ſich erhalten haben, ſtehen in Anſehung des Altertums den hetruriſchen nach. Überdies erhellet aus der Geſchichte beider Völker, daß die Kunſt der Zeichnung frühzeitiger in Hetrurien als unter den Griechen geübet worden, welches nach einer Vergleichung der Umſtände, worin ſich Hetrurien im Verhältniſſe zu jenen der Griechen um die Zeiten befand, welche auf die erwähnte zweite Einwanderung gefolgt ſind, nicht zu bezweifeln iſt.

§. 9. Daß die Hetrurier nach dem trojaniſchen Kriege einen tiefen Frieden genoßen, während ſich Griechenland in einer fortdaurenden Zerrüttung befand, können wir, auch ohne die älteſte Geſchichte von jenen zu beſitzen, dennoch faſt mit Gewißheit aus der Nachricht ſchließen, die uns etliche Autoren über die Verfaſſung geben, woraus zugleich erhellet, daß dieſelbe gleichförmig geweſen.[3] Hetrurien

1) [Recueil d'antiq. t. 6. pl. 37.]

2) Adami Stor. di Bolsena p. 32. Gori Mus. Etrusc. tab. 198. n. 4.

3) Der Autor ſcheint hier und in der Geſchichte der Kunſt unter dem Ausdruke gleichförmige Verfaſ-

beſtand aus zwölf Theilen, [1]) deren jeder ſein eigenes Haupt hatte, genañt Lucumo, [2]) und dieſe Lucumones ſtanden unter einem gemeinſchaftlichen Oberhaupte oder Könige, wie Porſenna ſcheinet geweſen zu ſein. [3]) Die zwölf Häupter, ſo wie das Oberhaupt, entſtanden durch Wahl; [4]) welches unter andern auch durch die Abneigung erhärtet wird, ſo die Hetrurier gegen die Könige anderer Völker bezeugten, und welche ſo weit ging, daß ſie, als ihre Bundesgenoſſen, die Veienter, die vorher eine republicaniſche Regirung gehabt, ſich einen König wählten, dem Bündniſſe mit ihnen entſagten, und aus Freunden ihre Feinde wurden. [5]) Die Regirung von Hetrurien ſcheint mehr demokratiſch geweſen zu ſein: deñ man handelte weder vom Kriege noch vom

ſung eine Demokratie zu verſtehen; (3 B. 1 K. 8 §.) allein die Zeugniſſe der Alten, und die früheſte, zuverläßig von den Hetruriern entlehnte Verfaſſung Roms, nebſt dem aus ihr entſtandenen Verhältniſſe des römiſchen Patronats, machen es mehr als wahrſcheinlich, daß ſich in Hetrurien, ſo lange es unabhängig war, kein freier Volksſtand ausgebildet habe, und die Regirung in den Händen der Vornehmen oder des Adels war. Aus Livius (l. 10. c. 16. l. 27. c. 24.) ſieht man, daß noch in ſpäteren Zeiten daſelbſt die Gewalt bei dem Adel lag. Meyer.

1) Flor. l. 1. c. 5.

2) Festus in *Lucumones*. Nach der von Feſtus gegebnen Erklärung dieſes Worts und einer Stelle bei Cicero (de legib. l. 2. c. 9.) ſcheinen die Lucumonen eine Prieſterkaſte geweſen zu ſein. Meyer.

3) Serv. ad Virg. Æn. l. 2. v. 278. l. 10. v. 200.

4) Liv. l. 1. c. 8. Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 3. c. 61.

5) Liv. l. 5. c. 1.

Sie entſagten dem Bündniſſe mit den Veientern, nicht ſowohl aus Haß gegen die königliche Regirung, als vielmehr gegen die Perſon des erwählten Königs. Meyer.

Frieden, als nur in den öffentlichen Verſamlungen der zwölf Stämme, die den Staat ausmachten, 1) und zu Bolſena in dem Tempel der Göttin Volturna zuſammenkamen. 2) Eine ſolche Regirung, an welcher ein jeder im Volke Antheil hatte, mußte auf den Charakter des ganzen Volks einen Einfluß haben, und den Geiſt und Siñ erheben, ohne welche die Übung der ſchönen Künſte nicht gedeihen kañ. Es war alſo der Friede, der ſich in Hetrurien durch die Vereinigung und Macht eines Volks erhielt, welches über ganz Italien herſchte, und ſich den angränzenden Völkern furchtbar machte, die vornehmſte Urſache von dem Hervorkeimen und Wachstume der Künſte unter ihnen.

§. 10. Griechenland hingegen befand ſich um die Zeit, da es Colonien nach Hetrurien ſandte, in einer jammervollen Lage und in beſtändigen Empörungen, welche die alte Verfaſſung zerriſſen, und den ganzen Staat umkehrten. 3) Dieſe Verwirrung fing im Peloponneſe an, wo die Achäer und Jonier die vornehmſten Völkerſchaften waren. Die Nachkommen des Herkules, um dieſen Theil von Griechenland wieder zu erobern, erſchienen mit einem Heere mehrentheils aus Doriern von Theſſalien beſtehend und verjagten die Achäer, worauf ein Theil dieſer Verjagten über die Jonier herfiel, aber durch die andern Achäer von Lacedämon, Abkömlinge des Äolus, wieder vertrieben wurde; daher ſie zuerſt nach Thracien und ſodañ nach Kleinaſien flohen, wo ſie das von ihnen eingenommene Land Äolien nañten, und Smyrna nebſt andern Städten grün-

1) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 9. c. 1. Liv. l. 10. c. 16.

2) Liv. l. 4. c. 23. l. 5. c. 17.

3) Thucyd. l. 1. c. 2 et 5.

deten. Die Jonier zogen theils nach Attika, theils verließen ſie Griechenland und gingen ebenfalls nach Kleinaſien unter Anführung des Nileus, Sohn des lezten athenienſiſchen Königs Kodrus. Hier gründeten ſie in dem Landſtriche, der von ihnen Jonien genañt wurde, Epheſus, Klazomenä, Samos und andere Städte. Die Dorier, welche den Peloponnes eingenommen hatten, übeten weder Künſte noch Wiſſenſchaften, ſondern trieben nur den Feldbau; 1) andere Theile von Griechenland blieben verheert, ſo daß die Küſten des Meers, da Handel und Schiffahrt darnieder lag, beſtändig von Seeräubern heimgeſucht wurden, und die Einwohner genöthigt waren, ſich vom Meere zu entfernen und die ſchönſten Länder öde zu laſſen. Die inneren Gegenden genoßen kein beſſeres Schikſal: deñ die Einwohner vertrieben einander aus ihren Wohnſizen und es fehlte ihnen, da man immer bewafnet gehen mußte, 2) die zur Anbauung des Landes und zur Ausbildung der Künſte nothwendige Ruhe.

§. 11. In ſolchen Umſtänden befand ſich damals und noch eine lange Zeit hindurch Griechenland, während das ruhige und arbeitſame Hetrurien unter allen Völkern von Italien das angeſehenſte war, und ſowohl im tyrrheniſchen als joniſchen Meere ohne Schwierigkeit den Handel an ſich zog, 3) welchen es durch ſeine Colonien in den fruchtbarſten Inſeln des Archipelagus, und ſonderlich in der Inſel Lemnos befeſtigte. 4)

§. 12. Was nun die Kunſt der Zeichnung betrift, ſo entſtand ſie bei den Hetruriern auf

1) Id. l. 1. c. 141.

2) Id. l. 1. c 6

3) Euseb. chronic. p. 36.

4) Schol. Apollon. Argonaut. l. 1. v. 608.

eben die Art, wie ſie aus dem Dunkel der barbariſchen Jahrhunderte ſich neu erhob und vervollkom̃nete, nachdem die Wiſſenſchaften wieder aufgelebt waren. Die Zeichnung, deren Gegenſtand die Nachahmung der Natur iſt, machte immer die erſten Schritte unter deren Leitung; aber es iſt ebenfalls immer geſchehen, daß ſie von ihr abwich, indem ſie die Spuren derſelben verließ, bis ſie endlich wahrnahm, daß ſie die rechte Bahn verfehlt und nun von neuem zu ihrer alten Führerin und den Grundſäzen zurükkehrte, von welchen ſie ausgegangen war. Dieſe unabänderliche Erfahrung findet ſich auch in der Zeichnung der hetruriſchen Künſtler beſtätigt.

§. 13. Die älteſten von ihnen gemeißelten Figuren gleichen größtentheils hölzernen Puppen und können nicht für Nachahmungen der belebten Natur, ſondern des Geripes der menſchlichen Geſtalt gelten. Dieſe Zeichnung iſt von der ſpätern Manier ihrer Künſtler durch die Benennung des erſten Styls der hetruriſchen Kunſt zu unterſcheiden und zum zweiten Style ſind die in den nachfolgenden Zeiten gearbeiteten hetruriſchen Werke zu rechnen.

§. 14. An den Werken des erſten hetruriſchen Styls bemerkt man verſchiedene Stufen der Kunſt und Zeit, indem er mit den plumpeſten und ungeſchikteſten Figuren begiñt, deren man viele theils in Erzt gegraben, theils in Stein geſchnitten in den Muſeen findet. Dañ gelangte er zu jenen Werken, an welchen man wahrnim̃t, daß er eine beſſere Form gewonnen und ſyſtematiſcher geworden. Von dieſer lezten Art aber ſind nur ſehr wenige Arbeiten auf uns gelangt, oder noch nicht bekañt. Das größte, welches wegen ſeiner guten Erhaltung zur Richtſchnur bei Beurtheilung dieſes Styls dienen kañ, iſt die Leukothea, eine erhobene Arbeit, welche ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn

Cardinals Alexander Albani befindet, und unter Numero 56 dieſes Werks vorkömt. 1)

§. 15. Die Zeichnung an dieſem Marmor kan ſowohl in Anſehung der ganzen Geſtalt der Figuren, als einzelner Theile mit jener an ägyptiſchen Werken verglichen werden. Nicht nur die Umriſſe weichen wenig von der geraden Linie ab, ſondern auch die Falten der Gewänder fallen beinahe ſenkrecht und ſind nur durch zwei und zwei parallel laufende Einſchnitte angedeutet. In den Umriſſen der platten und ſchräg aufwärts gezogenen Augen, in dem nach derſelben Richtung laufenden Munde, und in dem kleinlichen Kinne gleichen ſie ebenfalls den ägyptiſchen Figuren, und auch den Köpfen auf den älteſten griechiſchen Münzen. Die Haare auf der Stirn und an den Schläfen ſind in kleine parallel laufende Ringeln gelegt, welches ebenfalls eine Eigenſchaft des zweiten hetruriſchen Styles iſt.

§. 16. Mit der Zeit mußten doch die Künſtler bemerken, daß ſie im Weſentlichen ihren Zwek, welcher die Nachahmung der Natur iſt, verfehlt hätten. Als ſie aber dieſem Übelſtande abhelfen wollten, verfielen ſie, wie es in ähnlichen Dingen zu geſchehen pflegt, von einem Extrem in's andere, das heißt: von einer kraftloſen, magern, ſpillenmäßigen Zeichnung in eine übertriebene, ſowohl in der empfindlichen Andeutung der einzelnen Theile als auch in der Handlung und dem Ausdruke der Figuren; und dieſes iſt der zweite Styl der hetruriſchen Kunſt. Der nämliche Fall, ein Extrem für das andere zu ergreifen, ereignete ſich auch in den verfloſſenen Jahrhunderten; deñ da die Zeichnung nach Art der hetruriſchen mager und kleinlich zu werden angefangen, warf ſich Michael Angelo Buonarroti,

1) [G. d. K. 3 B. 2 K. 13 §. Note.]

um ſie zu verbeſſern, auf das gänzliche Gegentheil. Dieſes war auch natürlich; deñ beim Lehren bemühet man ſich, um richtig verſtanden zu werden, die Gegenſtände ſo fühlbar und klar als nur möglich iſt zu machen, und, um die Hälfte einer Sache zu erlangen, pflegt man gewöhnlich drei Viertheile zu fordern.

§. 17. Die unterſcheidende Eigenſchaft des zweiten Styls der hetruriſchen Künſtler iſt die empfindliche Andeutung der Umriſſe und das Gezwungene in der Handlung und Stellung der Figuren; wovon man das eine ſowohl als das andere mehr in ihren geſchnittenen Steinen als in den Werken von Marmor erkeñt. Da aber jene, und beſonders Tydeus im ſtoſchiſchen Muſeo, welchen ich hier unter Numero 106 beibringe, mit der äuſſerſten Feinheit, deren die Schneidekunſt fähig iſt, gearbeitet ſind: ſo können wir durch dieſelben unſer Urtheil mit mehr Zuverläßigkeit als ſelbſt durch die Marmorwerke begründen, beſonders, da von dieſen nur kleine erhobene Arbeiten, Altäre und Brunnenmündungen erhalten ſind. In Rükſicht des hetruriſchen Styls kañ man alſo die Statue eines Jünglings von Erzt, in natürlicher Größe, welche ſich in der Galerie des Großherzogs von Toſcana befindet, nicht für ein Werk aus dieſer Schule erklären; deñ die Zeichnung hat gar nichts von einer empfindlichen Andeutung, ſondern ganz den Charakter der griechiſchen Bildhauerei. Weñ Gori, um dieſe Statue für eine hetruriſche auszugeben, anführt, daß ſie bei Perugia gefunden worden, ſo iſt dieſes nur zufällig, und die Arbeit der Haare, welche er für eine Eigentümlichkeit der hetruriſchen Künſtler ausgibt, hat die größte Ähnlichkeit mit den Haaren an mehrern Köpfen von Erzt im herculaniſchen Muſeo, beſonders mit dem Kopfe einer Büſte, welche einen jungen Helden vor-

ſtellt, und worauf der Name des athenienſiſchen Künſtlers Apollonius eingegraben iſt. [1])

§. 18. Aus der übertriebenen Andeutung in der hetruriſchen Zeichnung entſtanden zwei andere Eigenſchaften ihrer Figuren: ſie ſind nämlich ohne Charakter und ohne Gratie. Weil ein gemeinſchaftlicher Charakter in allen Figuren iſt, werden ſie unbeſtim̃t, und die zu ſtarke Andeutung gleichet einem Syllogiſmus, welcher, indem er zu viel beweiſet, gerade darum nichts beweiſet. Und ſo wie es der ſchlechteſte Charakter eines Menſchen iſt, gar keinen Charakter zu haben: eben ſo würde man die hetruriſchen Figuren, weñ man von ihnen die Attribute wegnähme, oft für etwas ganz anderes halten, als ſie vorſtellen, und alſo mit vollem Rechte von ihnen ſagen können, daß ſie ein fehlerhaftes Anſehen haben. Dieſes Urtheil über die Zeichnung der Hetrurier läßt ſich durch faſt alle Denkmale der Kunſt dieſes Volks beſtätigen. An dem runden Altare im Muſeo Capitolino, der unter Numero 38 vorköm̃t, iſt Apollo eben ſo gezwungen und die Formen ſind eben ſo empfindlich angedeutet, als an dem bärtigen Mercurius zu ſeiner Seite. [2]) Auf dem andern runden Werke unter Numero 5 erſcheint Vulcanus in einem eben ſo jugendlichen Alter als Apollo und weder dieſer noch jener ſind vom Jupiter und Neptunus, auf demſelben Denkmale, der Idee nach verſchieden. [3])

§. 19. Der Mangel der Gratie war ſchon, wie ich bemerket habe, eine Unvollkommenheit an den Figuren des erſten hetruriſchen Styls, oder dieſes war vielmehr Plumpheit; den Figuren des zweiten

1) Gori Mus. Florent. t. 3. tav. 45. 46. [G. d. K. 3 B. 2 K. 9 §.]

2) [G. d. K. 3 B. 2 K. 14 §.]

3) [G. d. K. 3 B. 2 K. 16 §.]

Styls aber fehlt die Gratie aus dem geſuchten Wiſſen in den ſcharf angezeigten Umriſſen, aus übel verſtandener Zierlichkeit, Übertreibung und Gewaltſamkeit in der Bewegung. Die Stellung des Peleus auf der Gemme unter Numero 125, und die ſteife Bewegung der Hände auf den ſo eben erwähnten Denkmalen bezeugen dieſen gerechten Tadel. Ähnliche Unvollkommenheiten laſſen ſich ebenfalls in den Werken des Michael Angelo Buonarroti bemerken, weñ man ſie mit unparteiiſchen Augen betrachtet. Dieſer Künſtler, indem er ſeinen Schülern und der Welt ſein tiefes Wiſſen zeigen wollte, verfiel in's Gezwungene, ſowohl was die Zeichnung der Theile, als was die Stellung der Figuren betrift, beſonders der weiblichen, zumal derer auf den Grabmälern des Giuliano und Lorenzo Medici in der neuen Sacriſtei der Kirche S. Lorenzo in Florenz; weßhalb man ſagen kañ, daß dieſe Figuren, da ſie von dem eigentümlichen Charakter ihres Geſchlechts abweichen, gar keinen haben, und darum der Anmuth völlig beraubt ſind.

§. 20. Ein anderes Merkmal des zweiten ſowohl als des erſten Styls der hetruriſchen Bildhauerei ſind die Haare des Haupts und der Schaam, welche in kleinen krauſen Loken reihenweis liegen, auf eben die Art, wie das Haar der Leukothea und der drei Nymphen auf der oben angeführten erhobenen Arbeit, oder wie das des Theſeus und des Tydeus unter Numero 101 und 106.

Eben ſo gekräuſelt ſieht man die Haare des Herkules auf einem vierſeitigen Altare im Muſeo Capitolino, worauf die Arbeiten dieſes Helden vorgeſtellet ſind. 1) Auf gleiche Art ſind auch die Haare der Wölfin von Erzt im Capitolio, welche den Ro-

1) [G. d. K. 3 B. 2 K. 15 §.]

mulus und Remus ſäugt, gebildet;[1]) daher man ſie nach dieſem und anderen Merkmalen für ein Werk hetruriſcher Kunſt halten kañ, und zwar aus der Zeit, wo die Bildhauerei und andere Künſte in Rom von Hetruriern ausgeübt worden. Sie wurde in dem Tempel des Romulus, welcher izo dem h. Theodor geweihet iſt, am Fuße des palatiniſchen Berges gefunden, und ſcheinet dieſelbe zu ſein, welche zur Zeit des Dionyſius von Halikarnaß in einem Tempel unterhalb des palatiniſchen Hügels ſtand, und nach dem Zeugniſſe dieſes Autors für ein Werk der älteſten Kunſt galt.[2]) Da nun Cicero meldet, daß eine Wölfin aus Erzt vom Blize getroffen worden, und man an der capitoliniſchen Wölfin die offenbare Spur einer ſolchen Verlezung am linken hintern Schenkel bemerkt: ſo iſt es wahrſcheinlich, daß Cicero von dieſer geredet habe.[3])

§. 21. Aus den angeſtellten Betrachtungen ergibt ſich endlich, daß die hetruriſchen Künſtler von den griechiſchen im Ausdruke der Schönheit übertroffen worden, weil dieſe immer getrübt wird und verloren geht, ſobald man die Formen einer Figur zu empfindlich andeutet und den Gliedern gewaltſame Wendungen gibt. Daher bemerkt man weder auf den oben angeführten Gemmen, welche übrigens beweiſen, daß der Künſtler eine große Keñtniß des menſchlichen Körpers und der Anatomie hatte, noch auf andern geſchnittenen Steinen ſchöne Geſichtsbildungen; und weñ ſich aus irgend einer in Kupfer geſtochenen hetruriſchen Gemme das Gegentheil zeigt, ſo kañ man glauben, daß der Zeichner im Nachbilden des Origi-

1) [G. d. K. 3 B. 3 K. 11 §. Unter den Abbildungen Numero 95.]

2) Antiq. Rom. l. 1. c. 79.

3) De divinat. l. 2. c. 20. l. 1. c. 12.

nals wenig Treue und Genauigkeit beobachtet, und, was ihm nicht ſchön genug geſchienen, verbeſſert habe.

§. 22. Nachdem ich den wahren Charakter und die Eigentümlichkeit der Zeichnung bei den hetruriſchen Künſtlern angegeben habe, muß ich noch jenes Merkmal anführen, welches die gewöhnlichen Altertumsforſcher in der Bekleidung einiger Figuren zu finden vorgeben. Die Bekleidung hat nämlich theils ſchmale parallel liegende, theils geſchlängelte Falten, ſo wie an den drei Gottheiten auf dem kurz vorhin erwähnten Altare im Muſo Capitolino. Es iſt wahr, alle hetruriſche Figuren haben ähnliche gezwungene Falten, aber darum kan̄ man doch nicht mit Grund behaupten, daß alle auf dieſe Art bekleideten Figuren hetruriſch ſeien; den̄ es finden ſich Figuren, die ohne Zweifel dem griechiſchen Style angehören, und doch eine ſolche Bekleidung haben; dergleichen ſind in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani zwei erhobene Arbeiten, einander ganz ähnlich oder vielmehr Wiederholungen, wovon eines vor die Vorrede meiner Geſchichte der Kunſt des Altertums geſezet iſt. 1) An dieſen Denkmalen liefert unter andern die korinthiſche Bauart eines darauf vorgeſtellten Tempels den offenbaren Beweis, daß es ein griechiſches Werk und nicht einmal aus den älteſten Zeiten iſt, weil die Erfindung einer ſolchen Bauart erſt nach dem Phidias geſchah. Sogar auf den Münzen Alexanders des Großen ſieht man eine Pallas mit dieſem trokenen Faltenwurf geprägt. Eine ähnliche Bekleidung haben auch einige Gottheiten auf einem vierſeitigen in der eben genan̄ten Villa befindlichen Altare; aber dennoch

1) [Unter Numero 103 der Abbildungen.]

kañ auch dieſer Altar, weñ man nach der äuſſerſt feinen Vollendung des Geſimſes und ſeiner Verzierungen urtheilen will, nicht für eine Arbeit hetruriſcher Künſtler oder der griechiſchen aus der älteſten Zeit, deren Zeichnung der hetruriſchen ähnlich war, gehalten werden.

§. 23. Es wird daher wahrſcheinlich genug, daß die griechiſchen Künſtler in der Blüthe ihrer Kunſt jene alte Art der Bekleidung an den Figuren ihrer Gottheiten nachzuahmen pflegten, um ſie von den blos menſchlichen Figuren zu unterſcheiden, und durch dieſe den erſten Zeiten der Kunſt eigentümliche Tracht verehrungswürdiger zu machen, gerade wie die Hermen des Jupiter Terminalis immer mit einem langen vierekichten Barte und mit langen geringelten Haarſtripen, die vorwärts über die Achſeln fallen, vorgeſtellt ſind, um ihnen das Anſehen eines achtbaren Altertums zu geben, wie die Figuren Jupiters aus den Zeiten haben, als die Kunſt noch nicht die ganze menſchliche Geſtalt auszudrüken vermochte, und daher die Gottheiten blos durch Köpfe abbildete, die auf Klöze geſtellt waren. Der Gebrauch, noch in unſern Tagen die Porträte auf die van dykiſche Art zu bekleiden, beweiſet, daß eine gewiſſe Neigung zum Altertümlichen und zu den Sitten vergangener Zeiten in der Kunſt nicht ungewöhnlich iſt.

§. 24. Zu den Werken, die meiſtens für hetruriſche gelten, gehören auch die bemaleten Gefäße aus gebrañter Erde, von welchen ich einige in dieſem Werke bekañt gemacht habe, die aus der Sam̃lung in der vaticaniſchen Bibliothek und aus der des berühmten Malers, Herrn Mengs, entlehnt ſind. Weil die Zeichnung vieler Figuren auf dieſen Gefäßen den Bildern auf hetruriſchen Opferſchalen von Erzt ähnlich iſt, ſo hat man auch ihnen Hetrurien

zum Vaterlande angewieſen, da man ſie doch vielmehr campaniſche Gefäße nennen ſollte; deñ der größte Theil derſelben, weñ nicht alle, die man bis izo keñt, ſind in Campanien und Großgriechenland ausgegraben worden; beſonders in den alten Gräbern bei der Stadt Nola und in der Gegend des alten Capua; daher man ſich nicht wundern darf, weñ auf einigen griechiſche Buchſtaben vorkommen. Von dieſer Art befinden ſich verſchiedene in der maſtrilliſchen Sam̃lung zu Neapel, die ſchon von dem Canonicus Mazzocchi bekañt gemacht worden, und in dem Muſeo des Herrn Hamilton, großbritanniſchen Miniſters bei dem Könige beider Sicilien. Eine Schale oder Taſſe ebenfalls mit griechiſchen Buchſtaben iſt in der Gegend des alten Capua ausgegraben, und ſteht im herculaniſchen Muſeo. Zu ſolchen Gefäßen kañ ich auch dasjenige in der vaticaniſchen Bibliothek zählen, das ich unter Numero 134 beibringe; und auf welchem man ſogar den Namen des Künſtlers in griechiſcher Schrift alſo gezeichnet ſieht: ΑΛΣΙΜΟΣ.[1] Da man übrigens aus dem, was Kritias beim Athenäus ſagt, weiß, daß die Hetrurier auch vergoldete Gefäße arbeiteten, welche von den Griechen ſehr geſchätzt wurden,[2] und

1) Millin (Peintures des Vases ant. t. 2. p. 69.) lieſt den Namen des Künſtlers nicht ΑΛΣΙΜΟΣ, ſondern ΛΑΣΙΜΟΣ. Beiläufig wollen wir hier noch an einen vom Autor nicht angeführten hetruriſchen Künſtler erinnern, der Mamurius hieß, ein Zeitgenoſſe des Numa war [Plutarch. in Num. c. 13.] und die Schilde der Salier verfertigt hat. (Ovid. fast. l. 3. v. 583.) Sein Name ward durch die Gedichte der Salier verherlicht. (Festus v. *Mamurii Veturii.*) Auch die in Erzt gegoſſene Bildſäule des Vertumnus, die am römiſchen Foro ſtand, war ſeine Arbeit. (Propert. l. 4. eleg. 3. Lanzi, Sagg. di lingua Etrusca. t. 1. p. 144.) Meyer.

2) L. 2. c. 21. [n. 50.]

daß die Gefäße aus gebrañter Erde von Arezzo, einer Stadt Hetruriens, in vorzüglichem Werthe ſtanden; da ferner glaubwürdige Perſonen verſichert haben, daß welche von dieſer leztern Gattung in der Nachbarſchaft von Viterbo und um Corneto, in dem alten Gebiete von Tarquinii, gefunden worden, die folglich hetruriſche Arbeit wären: ſo will ich wohl zugeben, daß zwiſchen den Gefäßen des einen und des andern Landes eine Ähnlichkeit ſtatt finde; aber über den Styl der Zeichnung der Figuren und der Malerei, womit dieſe Gefäße gezˈiert waren, kañ ich kein Urtheil fällen, da ich ſie nicht geſehen habe.

§. 25. Die meiſten der erwähnten campaniſchen Gefäße und beſonders die größten ſcheinen ſtatt unſeres Porcellans zur Auszierung der Zimmer und Grabmäler gedienet zu haben, welches man daraus ſchließen kañ, daß ſich einige ohne Boden gefunden haben. Die Vorſtellung von der Zeichnung an eben dieſen campaniſchen Gefäßen und von der Ähnlichkeit derſelben mit iener der hetruriſchen Künſtler hat ſich gemeiniglich nach den Gemälden der gewöhnlichſten Gefäße gebildet, ſo daß ſich dieſe Ähnlichkeit nur auf dasienige beſchränkt, was man auf den mittelmäßigen Gemälden der Gefäße und an den Figuren der hetruriſchen Opferſchalen bemerkt und alſo auf andere hetruriſche Denkmale keine Anwendung leidet; deñ der allgemeine Charakter der auf jenen Gefäßen gemalten Figuren iſt Schlankheit, welche bei einigen zu weit geht, da manche ungewöhnlich lang und mager ſind, alſo den Gegenſaz zu der empfindlichſten Andeutung und dem Gewaltſamen in der hetruriſchen Zeichnung bilden.[1])

§. 26. Endlich muß ich noch beifügen, daß der

1) [G. d. K. 3 B. 3 K. 18 §. 3 B. 4 K. 1 §. 10 §. 14 §. 25 §. 32 §. 35 §. 42 §.]

Leſer, weñ er in der gegenwärtigen Abhandlung über die Kunſt der Hetrurier beſtiṁtere und genauere Gedanken erwartet hat, als ich aufſtellte, dieſes der geringen Anzahl der uns übrig gebliebenen Denkmale zuſchreiben muß, weßhalb wir nicht zu einem völlig richtigen Syſtema von der Zeichnung jener Künſtler gelangen können. Da aber der älteſte griechiſche Styl, wie ich ſchon geſagt habe, dem der hetruriſchen Künſtler ähnlich geweſen, ſo wird man ſich oft, weñ man eine ſolche Arbeit dem einen oder dem andern Volke zueignen will, ſehr in Acht nehmen müßen; deñ wir haben eine Menge kleinere hetruriſche Figuren: aber von Statuen, welche zur Richtſchnur beim Urtheilen und Entſcheiden dienen köñten, iſt auch nicht eine einzige in Rom vorhanden; und darum kañ ſich unſer Urtheil faſt einzig auf die Arbeit der geſchnittenen Steine gründen, welche uns von dieſem Volke erhalten ſind. Allein dieſe ſind wie das kleine Geſtrüpe von einem ausgehauenen Walde, von welchem nur noch einzelne Bäume ſtehen; und ſo wie ſich nach einem Schifbruche aus wenigen Brettern eines zu Grunde gegangenen Schifs kein ſicheres Fahrzeug bauen läßt: eben ſo wenig wird man, bei dem Mangel großer Figuren mit genauer und beſtiṁter Zeichnung, von den übrig gebliebenen Denkmalen ein Syſtema zu bilden vermögen.

Viertes Kapitel.

Von der Kunſt der Zeichnung unter den Griechen und von der Schönheit.

§. 1. Die Kunſt der Zeichnung unter den Griechen, als der weſentlichſte Theil dieſer ſchon begonnenen Abhandlung, muß, weñ man einen deutlichen Begrif von ihr haben und ſie nach ihrem ganzen Werthe erkennen will, nicht nur in ihren erſten Anfängen betrachtet, ſondern in allen ihren Fortſchritten, in ihrem Wachstume, ihrer Vollkommenheit und ihrem Verfalle unterſuchet werden. Hierzu aber iſt erforderlich die Veränderungen, welche ſowohl die Kunſt als auch das Volk, von dem ſie ausgebildet wurde, erlitten hat, mit einander zuſammenſtellen; und ich werde darum, weil ich dieſes izo unternehme, die Abhandlung in zwei Abſchnitte theilen, wovon der erſte ſyſtematiſch, der zweite hiſtoriſch iſt.

Erſter oder ſyſtematiſcher Abſchnitt.

§. 2. Von der Kunſt der Zeichnung unter den Griechen reden, heißt eben ſo viel als von der Schönheit in allen ihren Theilen handeln, weil dieſe von ihrer Kunſt der Zeichnung die Grundlage und der Endzwek war. Dieſes zeigen ihre Werke, bei deren Verfertigung ſie offenbar dem Ideal der Schönheit, das ſich in ihnen gebildet hatte, ſowohl die etwaige Wiſſenſchaft, alles nachzubilden, wie es in der Natur erſcheint, als auch den Ausdruk, welchen die Figuren erhalten ſollten, um dieſe oder jene Geſchichte vorzuſtellen, untergeordnet haben. Ich ſagte, daß ſie

nach der Schönheit in allen ihren Theilen ſtrebten, aber ich wollte ſagen, daß ſie in ihren Werken nicht nur die Jugend und die Blüthe der Jahre, ſondern auch jede Perſon und jedes Alter auszudrüken ſuchten, indem ſie zum Beiſpiel bei allen Figuren dieſelbe Regel befolgten, welche man in der Vorſtellung der Jahreszeiten beobachten muß, von denen jede, ſie mag unter dem Bilde einer jugendlichen oder einer betagten Perſon erſcheinen, auf ihre Weiſe ſchön und anmuthig ſein wird. Dieſes Beſtreben, alle Alter des Lebens ſchön zu bilden, wie das Jahr etwa vom Frühlinge bis zum Herbſte ſchön und angenehm iſt, wurde von den griechiſchen Künſtlern nicht nur in dem Ganzen ihrer Werke, ſondern auch in jedem einzelnen Theile derſelben beobachtet; daher man ſagen kañ, daß ſie ſanft vom Allgemeinen zum Beſondern übergingen, wie die Natur vom Stamme des Baums zu den Zweigen.

§. 3. Jch ſehe, was ich unternehme, weñ ich weiter gehe: bei dem Unterrichte iſt das Schwerſte, die Sache, von welcher man handelt, zu zerlegen und in ihren Theilen zu betrachten; weßhalb uns jene, die bisher von der Schönheit ſchrieben, aus Trägheit des Geiſtes oder vielmehr aus Mangel an Keñtniß mit metaphyſiſchen Jdeen abgefertigt haben. Sie ſezten ſich eine Unendlichkeit von Schönheiten in den Kopf, die ſie an den griechiſchen Statuen wahrgenommen; aber anſtatt uns dieſelben anzuzeigen, haben ſie nur im Allgemeinen davon geredet, auf die Art, wie Cäſar Ripa ſeine Jkonologie verfertigte, gleichſam als weñ alle Denkmale vernichtet und verloren wären.

§. 4. Um nun von der Kunſt der Zeichnung unter den Griechen, oder von der Schönheit, die ſie in den menſchlichen Figuren angebracht haben, zu handeln, und die Vorzüge derſelben zum Nuzen des

Liebhabers und Künſtlers darzulegen, iſt es nothwendig, vom Idealen zum Wirklichen, und vom Allgemeinen zum Beſondern herabzuſteigen, und unſere ſowohl als der griechiſchen Künſtler Vorſtellungen von dem durch die ganze Natur verbreiteten Schönen, und beſonders von dem, womit der Menſch begabt iſt, mit der Betrachtung jener Schönheiten zu verbinden, welche dieſelben Griechen in ihren Werken gebildet haben. Dieſes muß aber nicht in ſchwankenden und unbeſtim̃ten Worten geſchehen, ſondern durch eine genaue Beſtimmung der Umriſſe und Linien, aus welchen dasjenige entſtehet, was wir ſchöne Formen nennen. Meine Abhandlung wird daher in zwei Theile zerfallen; in dem erſten werde ich von der Schönheit der Zeichnung überhaupt oder von dem Anblik handeln, den uns die menſchliche Geſtalt im Ganzen betrachtet ſowohl durch das, was ſie an ſich iſt, als durch den Ausdruk und die Stellung gewährt: im zweiten werde ich von den Theilen reden, welche zur Schönheit der menſchlichen Geſtalt beitragen.

Erſter Theil.

§. 5. Die Schönheit läßt ſich auf gewiſſe Grundbegriffe zurükführen, aber nicht beſtim̃t erklären. Gewöhnlich ſagt man, ſie beſtehe in der wechſelſeitigen Übereinſtimmung des Geſchöpfs mit deſſen Abſichten und der Theile unter ſich und mit dem Ganzen. Aber auf dieſe Weiſe verwechſelt man die Schönheit mit der Vollkommenheit, welche ebenfalls dadurch nicht beſtim̃t iſt, noch beſtim̃t werden kañ, weil die Menſchheit derſelben nicht fähig iſt. Kañ wohl eine Erklärung des Schönen genügen, weñ ſie daſſelbe mit dem Vollkommenen verwechſelt?

§. 6. Die Unmöglichkeit, das Schöne genau zu

beſtimmen, entſtehet daher, weil es unſere Begriffe überſteigt; und da wir uns nichts ſo Erhabenes und Vollkommenes als die Schönheit vorſtellen können: ſo war die natürliche Folge, daß uns das Schöne und das Vollkommene für gleiche Dinge galten. Wäre das nicht, ſo würden wir auch von dem Schönen die wahre Erklärung haben, wie von jedem andern Dinge, deſſen ganzes Weſen man keñt. Wie es ſich aber mit dieſer Erklärung verhalten mag, ſo wird doch ein jeder, welcher überzeugt iſt, daß allen Geſchöpfen das Gepräge der Vollkommenheit in dem Grade aufgedrükt ſei, deſſen ſie fähig ſind, und daß ein jeder Begrif auf einer Urſache beruhe, die auſſer dieſem Begriffe in etwas anderm geſuchet werden müße, ohne Zweifel erkennen, daß die Urſache der Schönheit, welche man für eines mit der Vollkommenheit halten kañ, nicht auſſer derſelben zu finden ſei, da ſie in allen erſchaffenen Dingen vorhanden iſt.

§. 7. Dieſes angenommen, muß ich zu meinem Zweke noch die Bemerkung vorausſchiken, daß die höchſte Schönheit nur in Gott iſt; daher die menſchliche Schönheit um deſto vollkommener wird, je mehr ſie dem höchſten Weſen gemäß, entſprechend und einſtimmig kañ gedacht werden, welches durch ſeine Einheit und Untheilbarkeit von der Materie unterſchieden iſt. Dieſe beiden Eigenſchaften ſind die Quelle der zwei vornehmſten Begriffe von der Schönheit, die ein jeder in den Gegenſtänden, welche ihm vorkommen, zu ſehen ſucht, nämlich die Einheit und die Einfachheit harmoniſch mit einander verbunden, und in den Theilen gleichförmig vereinigt: deñ die Einfachheit entſpringt aus der Einheit, und beide zuſammen erzeugen das Erhabene.

§. 8. Ich will ebenfalls die andere Wahrheit vorausſchiken, daß jede Sache begreiflicher wird,

ſobald man die Theile, aus welchen ſie zuſammengeſezt iſt, in einen einzigen Begrif oder in ſo wenige als möglich einſchließen kan; ſo daß jeder Gegenſtand, welcher ſich unſerm Geiſte unter einer einzigen Anſicht und auf einen Punkt vereinigt vorſtellet, uns in ſeiner völligen Größe und in ſeiner ganzen Ausdehnung erſcheinet. Je mehr aber ein Gegenſtand getheilt iſt, und je mehr wir folglich mit unſerer Betrachtung umherſchweifen müßen, deſto kleiner wird er uns vorkommen und deſto weniger werden wir ihn begreifen können, weil wir wegen der getreñten und vervielfältigten Theile das Ganze nicht mit einem Blike zu überſehen und zu umfaſſen vermögen. Es geht hier dem Auge wie einem Wanderer, dem die Reiſe ſich um deſto mehr verlängert, je öftere Ruhepunkte er findet, auf welchen er anhält. 1) Aus demſelben Grunde erſcheinet ein kleines Haus, weñ es im einfachen Style aufgeführt iſt, groß und prächtig; aber ein mit Zieraten überladener Palaſt, weñ er auch noch ſo groß wäre, klein; gleich wie eine Muſik, die aus unendlich gebrochenen, gekettelten und geſchleifeten Tönen beſtehet, kleinlich und armſelig iſt; hingegen groß und entzükend wird, weñ ſich alles in einfachen, lang anhaltenden Zügen künſtlich an einander ſchließt.

§. 9. Eben ſo verhält es ſich mit der Einheit, welche in der Zeichnung erfordert wird; ſie iſt aber verſchieden von der Einerleiheit oder ſteten Vorſtellung einer und derſelben Sache, das

1) [Der Widerſpruch in dieſem Gleichniſſe hier und in der Geſchichte der Kunſt, 4 B. 2 K. 22 §. wo der Autor ſagt, „daß dem Reiſenden der Weg kürzer werde,“ iſt nur ſcheinbar, deñ beides iſt wahr: die Reiſe verzögert ſich durch das öftere Verweilen, und der Weg verkürzet ſich, da man auf andere Dinge achtet als auf ihn.]

heißt: ſie beſtehet in ſo geformten Umriſſen, daß die Theile, indem ſie die ganze Geſtalt geben, gleich viele Veränderungen der Einheit ſind oder zu ſein ſcheinen. Dieſe Idea, oder dieſer Gedanke, wie wir ihn nennen wollen, iſt in der That ein wenig abſtract; aber auſſerdem, daß er nicht weniger feſt ſtehet, iſt er von wichtigen Folgen in Anſehung deſſen, was ich noch ſpäterhin zu ſagen habe. Daher muß ich ihn, weñ es mir anders gelingt, noch verſtändlicher zu machen ſuchen; und dieſes glaube ich dadurch thun zu können, weñ ich ſage, daß in dieſem Begriffe der Einheit auch die Unbezeichnung liege, welcher Ausdruk mir bei der Anwendung zu Statten komt. Weñ ich alſo ſage, daß eine Geſtalt, um ſchön zu ſein, unbezeichnet ſein müße: ſo will ich dadurch andeuten, daß die Form derſelben weder dieſer oder jener beſtimten Perſon eigen ſei, noch irgend einen Zuſtand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenſchaft ausdrüke, als welche die Einheit unterbrechen und die Schönheit vermindern oder verdunkeln. Daher gilt von der Schönheit, was von dem Waſſer, welches aus dem Schooße der Quelle geſchöpft wird, das um deſto geſunder geachtet wird, je weniger Geſchmak es hat, und von allen fremden Theilen geläutert iſt.

§. 10. Es ſcheint mir kaum nöthig, noch zu bemerken, daß die Einheit und die Einfachheit, von welcher ich rede, entweder materiell oder moraliſch iſt, und daß die moraliſche ſich auf die Stellung, welche die Künſtler ihren Figuren geben, die materielle aber auf die Formen derſelben beziehe; ich bemerke nur, daß hier von der materiellen die Rede iſt. Die materielle Einheit, welche wir auch die lineariſche nennen können, iſt geeigneter, das Alter des Menſchen, in welchem die Schönheit ihren Siz zu haben ſcheint, das heißt:

die Jugend, vorzuſtellen; deñ hier iſt die Einheit um ſo größer, je mehr die Linien, welche zur Bildung einer jugendlichen Geſtalt erforderlich ſind, wiewohl ſie ſich von der geraden Richtung entfernen und ſich zu den Ellipſen hinneigen, nichts deſto weniger, indem ſie durch excentriſche Kreisbogen gebildet worden, bei dieſer Ausfließung der einen aus der andern ſo ſanft fortlaufen, daß man ſie mit der Fläche eines von den Winden nicht beunruhigten Meers vergleichen kañ, von welchem man, obwohl es in ſteter Bewegung iſt, dennoch ſaget, daß es ſtill ſei. Dieſe alſo von mir beſtim̃te Einheit der Umriſſe wurde von den griechiſchen Künſtlern vorzüglich geſuchet, und erhielt ſich auch bei ihnen durch die Betrachtung ſolcher Perſonen, deren blühende Jugend durch die Benehmung der Samengefäße länger erhalten wurde, wie bei den Prieſtern der Cybele und der Diana zu Epheſus; 1) deñ in ſolchen vereiniget ſich die ſanfte Rundung beider Geſchlechter mit einer weniger empfindlichen Andeutung der Muſkeln und der knorpelichten Theile, als es bei unſerer ſchnell verblühenden Jugend gewöhnlich iſt.

§. 11. Im Gegenſaze mit den neuern Künſtlern, welche glauben, einen deſto größeren Beweis von ihrem Wiſſen zu geben, je ſtärker ſie die Adern und Muſkeln an ihren Bildern von jeglichem Alter hervorheben, verwandten die Griechen, um die Schönheit zu erzeugen, ihre ganze Einſicht und allen Fleiß auf die Geſtalten des jugendlichen Alters, weil natürlich an dieſen die rauhen und ſtark hervorſpringenden Theile fehlen, und ſie daher geſchikter ſind, die Einheit der Zeichnung zu erhalten. Hier zeigten ſie ihren Geiſt und die Zartheit ihres Gefühls, indem ſie dieſes Alter vor allen andern, bisweilen auch

1) Strab. l. 14. c. 1. §. 13.

mit Hintanſezung der Mythologie, ausgewählt und wohl eingeſehen hatten, daß die Jugend allein geſchikt ſei, in ihr die Gottheiten vorzuſtellen und mit Körpern zu bekleiden, die nicht materiell, ſondern geiſtig wären.

§. 12. Ich ſagte, daß die griechiſchen Künſtler ſich mehr befliſſen und ihr Studium darein geſezt haben, Geſtalten von dieſem Alter und vielleicht mehr als von jedem andern zu bilden, im Gegenſaze mit den Neuern, welche die ſtarken Umriſſe der Glieder in jedem andern Alter nebſt der empfindlichen Andeutung der Muſkeln und anderer Theile auch im Jugendlichen ausdrüken möchten. Würden wir aber wohl dieſen Künſtlern, ſelbſt abgeſehen von der Schönheit, bei gleicher Schwierigkeit der Arbeit den Vorzug einräumen? Ein jeder begreift, daß es ſehr ſchwer iſt, indem die Umriſſe der jugendlichen Geſtalten unmerklich in einander fließen, die eigentlichen Punkte der Höhe und die Linie, welche dieſelbe umſchreibt, ſo wie die Stellen, wo die eine Linie ſich mit der andern verbindet, zu ſammeln; und hat man ſie geſammelt, ſo iſt es noch weit ſchwerer, ſie genau zu beſtimmen, weil in ſolchen Geſtalten alles, was man in den mäñlichen bemerkt, zwar auch ſein aber nicht erſcheinen ſoll; deñ in den mäñlichen Geſtalten hat die Natur ihre Bildung vollendet, folglich die einzelnen Theile genau beſtim̃t; in den jugendlichen aber iſt die Bildung der Theile zwiſchen dem Wachstume und der Vollendung gleichſam unſicher gelaſſen, weßhalb man dieſelben nicht innerhalb der Jugend, ſondern erſt nach den Jahren bemerkt, welche das mäñliche Alter von dem jugendlichen unterſcheiden. Es iſt auch kein ſo großer Fehler, bei der Bildung einer mäñlichen oder betagten Figur die Andeutung der Muſkeln und anderer Theile zu verſtärken oder zu übertreiben, als es die geringſte Abweichung von den

Umriſſen in einem jugendlichen Gewächſe iſt, wo auch der geringſte Schatten, wie man zu ſagen pfleget, zum Körper wird.

§. 13. Die Schönheit iſt von zweierlei Art, entweder individuell oder idealiſch; die erſte iſt ein Inbegrif der ſchönen Formen eines einzelnen Weſens, und die zweite iſt eine Wahl ſchöner Theile aus vielen einzelnen; idealiſch heißt ſie nicht in Rükſicht auf die Theile, ſondern auf das Ganze, in welchem die Natur von der Kunſt kan̄ übertroffen werden. Die Natur hat immer erzeugt und erzeugt noch täglich Bildungen des Geſichts, die mit den Köpfen der höchſten Schönheit, welche man in Marmor und auf geſchnittenen Steinen findet, zu vergleichen ſind; auch ſieht man zu unſern Tagen in der Wirklichkeit Geſtalten, wie die Niobe und der vaticaniſche Apollo. Gewiſſe Köpfe an Gottheiten, von welchen mancher glauben möchte, daß ſie ohne Beobachtung der Wirklichkeit nur mit dem Verſtande aufgefaßt und gleichſam, um die Natur zu beſchämen, gezeichnet worden, ſind vielleicht nichts als Bildniſſe von Perſonen, die vor Alters gelebt haben. So wiſſen wir, daß einige Statuen der Venus und anderer Göttinen nach dem Ebenbilde ſchöner Weiber gemacht ſind, ſelbſt ſolcher, welche ihre Gunſt feil hatten. 1) Aber nichts deſto weniger wird die Natur, wiewohl ſie bei der Bildung ihrer einzelnen Weſen nach der Vollkommenheit ſtrebt, durch die Materie und durch ſo viele Zufälligkeiten, denen die Menſchheit unterworfen iſt, immer gleichſam beſchränkt, ſo daß ſie nicht zu dem Ziele, welches ihr vorgeſtekt iſt, gelangen kan̄; es wird daher faſt unmöglich ſein, einen in allen Thei-

1) Xenoph. memorab. l. 3. c. 11. §. 1. Athen. l. 13. c. 6. [n. 59. G. d. K. 4 B. 2 K. 26 §. Note.]

len vollkommen ſchönen Menſchen zu finden. Doch hat auf der einen Seite die eingepflanzete Neigung des Menſchen, ſich über ſeine Beſtimmung zu erheben, und, was die Natur unvollendet läßt, zu verbeſſern, dieſer Unvollkommenheit abzuhelfen geſucht, und auf der andern Seite hat die durch Religion erhizte Phantaſie der Heiden, deren erſte Lehrer Dichter waren, mitgewirket. Indem dieſe ſuchten, Gegenſtände der Verehrung, und zwar, um Ehrfurcht und Liebe zu erweken, Bilder von höherer Natur, als die menſchliche iſt, zu geben: ſo dachten ſie, daß die der Gottheit würdigſten und für die Einbildung des Menſchen reizendſten Bilder diejenigen wären, welche den in einer ewigen Jugend und in dem Frühling des Lebens fortdauernden Zuſtand der Götter ausdrükten. Dieſer Zuſtand war dem Begriffe von der Unveränderlichkeit des göttlichen Weſens gemäß, und allein fähig, die menſchliche Seele in einen ſüßen Traum entzükender Liebe zu verſezen, worin die Seligkeit beſtehet, die bis izo von den Sterblichen in allen Religionen, gut oder übel verſtanden, geſuchet worden. Zu der von Dichtern erhaltenen Idea von ſtets jugendlichen Gottheiten, ſowohl männlichen als weiblichen Geſchlechts, kam noch eine andere, vermöge welcher man annahm, daß alle Göttinen ein jungfräuliches Anſehen hätten, welches man beſonders an den Brüſten wahrnehmen könnte. Daher ſind die Brüſte von den Künſtlern ohne ſichtbare Warzen gebildet worden, wie an jungen Mädchen, denen L u c i n a, um mit den Dichtern zu reden, den Gürtel noch nicht aufgelöſet hat, und welche die Frucht der Liebe noch nicht empfangen haben. 1)

§. 14. Beſeelt von dieſer eingepflanzten Neigung und von ſolchen Grundſäzen der Religion, ſuchten die alten Künſtler aus den ſchönſten Theilen die

1) [G. d. K. 5 B. 1 K. 2 §. N o t e.]

ſchöne Geſtalt zuſammenzuſezen, indem ſie nakte Perſonen beobachteten; die Gymnaſien Griechenlands, wo ſich die ſchönſte Jugend übte, [1]) gaben ihnen ein weites Feld, ihre Einbildung zu bereichern; und in Sparta übten ſich ſogar junge Mädchen im Angeſichte der ganzen Stadt im Ringen. [2]) Nachdem ſich die Künſtler ſo viele Ideen von Schönheit, welche ſie an verſchiedenen einzelnen Perſonen erblikt, eigen und gegenwärtig gemacht hatten, wurden ſie gleichſam neue Schöpfer, und ſuchten dieſelben in dem Bilde, welches ſie von irgend einem Individuum entwerfen wollten, darzuſtellen, indem ſie zugleich von aller perſönlichen Neigung, welche unſern Geiſt von dem wahren Schönen abzieht, wegſahen.

§. 15. Dieſe idealiſchen Figuren ſind, wie ein durch das Feuer gereinigter ätheriſcher Geiſt, von jeder menſchlichen Schwachheit befreiet, ſo daß man an ihnen weder Sehnen noch Adern bemerkt. Die hohe Abſicht jener Künſtler ging dahin, Geſchöpfe hervorzubringen, die mit einer göttlichen und überſiñlichen Genugſamkeit begabt wären, ſo daß deren Auſſenſeite einem ätheriſchen, auf den äuſſerſten Punkten begränzten und mit menſchlicher Geſtalt bekleideten Weſen ſcheinbar zum Körper diente, ohne aber an der Materie, aus welcher die Menſchheit zuſammengeſezt iſt, noch an der menſchlichen Nothdurft Theil zu nehmen. Durch ein alſo geformtes Weſen wird Epikurs Meinung von der Geſtalt der Götter, denen er nicht einen Körper, aber gleichſam einen Körper, und nicht Blut, aber gleichſam Blut beilegt: Hominis esse specie Deos confitendum est, nec tamen ea species *cor-*

1) [Schol.] Aristoph. Pac. v. [764.]

2) Aristoph. Lysistrat. v. 82. Pollux, l. 4. c. 14. segm. 102. Euripid. Andromach. v. 596.

pus est, sed *quasi corpus*, nec habet *sanguinem*, sed *quasi sanguinem*; welche Art des Ausdruks Cicero dunkel und unverſtändlich findet. 1)

§. 16. Der berühmte Bernini koñte ſich nicht in die von den alten Künſtlern befolgte Weiſe, die Schönheit aus vielen Theilen derſelben, welche ſich in der Natur bei verſchiedenen Einzelweſen zerſtreut finden, zu vereinigen. Dieſes erhellet theils aus ſeinen Werken, theils aus dem Umſtande, daß er die Erzählung, Zeuxis habe, um eine Juno in Krotona zu malen, die ſchönſten Theile von fünf ſchönen Jungfrauen in dieſer Stadt ausgewählt, für ungereimt und erdichtet anſah, weil er ſich einbildete, ein beſtim̃tes Theil oder Glied reime ſich zu keinem andern Körper, als dem es eigen iſt. 2) Allein er mußte beweiſen, daß entweder die Schönheiten, welche man an den einzelnen durch die Kunſt hervorgebrachten Figuren der Alten wahrnim̃t, ſich alle zuſammen an einer Perſon in der Wirklichkeit vereinigt vorfinden, oder daß die Wahl der ſchönſten Theile und deren harmoniſche Verbindung zu einer Figur unſtatthaft ſei.

§. 17. Der höchſte Begrif jugendlicher Schönheit wurde den Figuren des Bakchus und Apollo zugeeignet. Dieſe Gottheiten zeigen uns, vermöge der ihnen von den Dichtern gegebenen Vereinigung beider Geſchlechter, in ihren auf uns gekommenen

1) De nat. Deor. l. 1. c. 18 et 25.

Der Torſo des Neptunus vom weſtlichen Giebel des Parthenons vernichtet das Anſehen der Behauptung Winckelmañs, daß die Griechen alle göttlichen Figuren ohne Nerven und Adern gebildet, deñ das Schwellen der Haut iſt daran bewunderungswürdig. Schorn.

2) Baldinucci Vit. di Bernini. p. 70.

Nicht um eine Juno, ſondern um eine Helena für den Tempel der Juno in Krotona zu malen. (Cic. de invent. l. 2. c. 1. Plin. l. 35. c. 9. sect. 36. n. 2.) Meyer.

Abbildungen eine vermiſchte und zweideutige Natur, welche ſich durch die Völligkeit und ſtärkere Ausſchweifung der Hüften und durch die zarten und rundlichen Glieder dem Körper der Verſchnittenen und Weiber nähern. Daher kañ man den Bakchus in bekleideten Figuren für eine verkleidete Jungfrau halten, wie uns ihn Seneca, der Tragödiendichter, beſchreibt. 1)

§. 18. Das Bild des Bakchus in der ſehr ſchönen Statue der Villa Medici, ſo wie in andern Vorſtellungen deſſelben, iſt das eines ſchon herangewachſenen Jünglings, welcher die Gränzen des Frühlings des Lebens betritt, wañ die Regung der Wohlluſt wie die zarte Spize einer Pflanze zu keimen anfängt. Er ſcheinet daher in derſelben Statue wie zwiſchen Schlummer und Wachen die ihm übrig gebliebenen Bilder eines fröhlichen Traumes, welchen er eben gehabt hat, nachſinnend zu ſam̃len, als wünſche er dieſelben wirklich machen zu können. Seine Züge ſind voll lüſterner Süßigkeit, aber dennoch tritt die fröhliche Seele nicht ganz in das Geſicht. 2)

§. 19. Dieſer Bildung des Bakchus ſehr ähnlich erſcheinet auch Apollo in den Statuen, welche einen Schwan zu den Füßen haben. Zwei derſelben ſtehen in der eben genañten Villa Medici, und eine im Muſeo Capitolino; aber in dem Palaſte Farneſe iſt die ſchönſte, deren Kopf man das Höchſte der menſchlichen Schönheit nennen kañ. Auch Herkules iſt ſowohl in Marmor als auf geſchnittenen Steinen im Jünglingsalter abgebildet, und erſcheinet bisweilen mit einem Kopfe von ſo ſeltner Schönheit, daß die Geſichtszüge den Unterſchied des Geſchlechts faſt zweideutig laſſen; daher dieſe Figu-

1) OEdip. v. 419 — 423.
2) [G. d. K. 5 B. 1 K. 21 §. Note.]

ren des Herkules für Abbildungen der Iole gehalten wurden; aber vom Gegentheil überzeugen uns die kurzen und krauſen Haare oben auf der Stirn, welche ein beſtändiges Merkmal des Herkules ſind, und an einer weiblichen Figur unſchiklich ſein würden. [1])

§. 20. Die ſchöne Jugend im Bakchus und Apollo gehet nachher ſtufenweis zu reifern Jahren über, und die Formen waren mäñlicher im Mercurius und Mars, welches ſich beſonders in ihren Geſichtsbildungen offenbart. Im Geſicht des Mercurius entdekt man die Schärfe des feinen und gedankenvollen Bliks; die Züge des Mars offenbaren in den ruhigen Minen einen jungen Helden von ſanfter und menſchlicher Natur. [2]) Als einen ſolchen ſieht man ihn abgebildet auf vielen Münzen, in der ſchönſten Statue deſſelben, welche man in der Villa Ludoviſi findet, auf einem der Leuchter, welche ſonſt in dem Palaſte Barberini waren, und auf dem runden Denkmale im Muſeo Capitolino, das in dieſem Werke unter Numero 5 vorkömt. [3])

§. 21. Mit eben dieſen Ideen von göttlicher Genugſamkeit und Unveränderlichkeit des Zuſtandes wie des Alters ſchritten die Künſtler von den Figuren der Gottheiten, welche die Mythologie als Jünglinge vorſtellte, zu denen des reifen und betagten Alters fort. Sie bekleideten dieſelben mit dem Anſehen und der Geſtalt dieſes Alters, aber ohne ihnen die Keñzeichen unſeres ſchwachen Zuſtandes aufzudrüken. Die Schönheit dieſer Gottheiten beſtehet in einem

1) [G. d. K. 5 B. 1 K. 19 — 20 §.]

2) Lucian. dial. Mercur. et Apoll. p. 211. Justin. Mart. orat. ad. Græc. §. 3.

3) [G. d. K. 5 B. 1 K. 16 — 18 §. u. 3 B. 2 K. 16 §.]

Inbegriffe der Kraft geſezter Jahre und der Fröhlichkeit der Jugend, ſo wie in beſtimteren Formen, welche nicht ſo rundlich ſind wie im jugendlichen Alter, aber dennoch fleiſchig und ohne runzlichte Haut. Von den Bildern des Vaters der Götter, welche übrig geblieben und wohl erhalten ſind, kan man einen Schluß machen auf die Würde und das Weſen der überirdiſchen Hoheit, mit welcher jener olympiſche Jupiter, den ganz Griechenland immer als ein übermenſchliches Werk verehrte, aus den Händen des Phidias hervorgehen mußte.

§. 22. Jupiter iſt in allen ſeinen Bildern immer in vollkomnen und betagten Jahren vorgeſtellt, aber ohne Zeichen eines hohen Alters, und ſtets mit einem heitern und gnädigen Blike;[1] die Augen ſind mit mehr Erhabenheit gewölbt, als bei den andern Göttern, die in demſelben Alter vorgeſtellt worden. Der gütige und gnädige Blik, welcher ſein Geſicht erheitert, unterſcheidet ihn von den Köpfen des Pluto, die man bis izo noch nicht als ſolche erkant, und wegen des Scheffels, den ſie tragen, für Köpfe des Jupiter Serapis gehalten hat. An zweien dieſer Köpfe aus grauem Marmor, von denen der eine in dem Palaſte Giuſtiniani, und der andere in der Villa Mattei iſt, bemerkt man ganz im Gegenſaze mit jenen des Jupiters eine geſtrenge und gleichſam drohende Mine, ſo daß der zulezt erwähnte Kopf von einem neueren Autor Jupiter terribilis benant worden.[2] Daß in dieſen Köpfen das Bild des Pluto vorge-

1) Martian. Capell. l. 1. p. 18. Phurnut. de nat. Deor. c. 9. p. 151. in opusc. mythologic. edit. Gale. [G. d. K. 5 B. 1 K. 30 §.]

2) [Von Spence in ſeinem Polymetis. G. d. K. 5 B. 1 K. 30 §.]

ſtellt ſei, läßt ſich durch das Zeugniß des Tragödiendichters Seneca beweiſen, welcher uns lehrt, daß Pluto Ähnlichkeit mit dem Jupiter fulminans hatte, das heißt: mit dem Ausſehen, welches für den Jupiter paßte, weñ er im Begriffe wäre, ſeine Blize gegen die Giganten zu ſchleudern. 1) Auſſerdem iſt auch ein Pluto mit einem Scheffel auf dem Haupte, nach Art des Jupiter Serapis, auf einem erhobenem Werke in dem biſchöflichen Hauſe zu Oſtia, 2) und auf einem geſchnittenen Steine zu ſehen. 3) Man erkeñt ferner ſolche Köpfe des Pluto auch an den Haaren, welche über der Stirn herunterhängen, da die Haare des Jupiters ſich von der Stirn erheben, wie ich ſpäter zeigen werde. Dieſer gegründeten Bemerkung zufolge glaube ich, daß ein faſt koloſſaler Kopf in der Villa Panfili, 4) und eine Büſte in der Galerie des Großherzogs von Toſcana, 5) gleichfalls mit einem Scheffel auf dem Haupte, beide den Pluto vorſtellen.

§. 23. Der ſehr ſchöne Kopf der einzigen Statue des Neptunus, zu Rom in der Villa Medici, ſcheint nur allein im Barte und in den Haaren ſich von den Köpfen des Jupiters etwas zu unterſcheiden. 6) Der Bart iſt nicht etwa länger, oder ſo, wie er bei andern dem Neptunus untergeordneten Meergöttern zu ſein pflegt, das heißt: geſtrekt und gleichſam naß, ſondern er iſt krauſer als beim Jupiter, und der Knebelbart iſt diker;

1) Hercul. Fur. v. 721.

2) [G. d. K. 5 B. 1 K. 30 §. Note.]

3) Natter, pierr. gravées pl. 33.

4) [G. d. K. 5 B. 1 K. 30 §. Note.]

5) Mus. Florent. t. 1. tab. 52.

6) [G. d. K. 5 B. 1 K. 36—38 §.]

Inbegriffe der Kraft geſezter Jahre und der Fr
keit der Jugend, ſo wie in beſtim̃teren Formen
che nicht ſo rundlich ſind wie im jugendlichen
aber dennoch fleiſchig und ohne runzlichte
Von den Bildern des **Vaters der Götter**
che übrig geblieben und wohl erhalten ſind, ka
einen Schluß machen auf die Würde und das
der überirdiſchen Hoheit, mit welcher jener
piſche **Jupiter**, den ganz Griechenland
als ein übermenſchliches Werk verehrte, e
Händen des **Phidias** hervorgehen mußte.

§. 22. **Jupiter** iſt in allen ſeinen
immer in vollkom̃nen und betagten Jahre
ſtellt, aber ohne Zeichen eines hohen Alte
ſtets mit einem heitern und gnädigen Blick
Augen ſind mit mehr Erhabenheit gewölbt
den andern Göttern, die in demſelben Al
ſtellt worden. Der gütige und gnädige B
cher ſein Geſicht erheitert, unterſcheidet ih
Köpfen des **Pluto**, die man bis izo
als ſolche erkañt, und wegen des Schef
ſie tragen, für Köpfe des **Jupiter Se**
halten hat. An zweien dieſer Köpfe d
Marmor, von denen der eine in dem Pa
ſtiniani, und der andere in der Vil
iſt, bemerkt man ganz im Gegenſaze mi
Jupiters eine geſtrenge und gleichſa
Mine, ſo daß der zulezt erwähnte Kopf
neueren Autor *Jupiter terribilis* benañt
Daß in dieſen Köpfen das Bild des P

1) Martian. Capell. l. 1. p. 18. Phurnut.
c. 9. p. 151. in opusc. mythologic. edit.
K. 5 B. 1 K. 30 §.]

2) [Von **Spence** in ſeinem **Polymetis**.
1 K. 30 §.]

[illegible] ſei, läßt ſich durch das [illegible]
[illegible]ers Seneca beweiſen [illegible]
[illegible]o Ähnlichkeit mit dem [illegible]
[illegible]ißt: mit dem Anſehen [illegible]
[illegible] paßte, weñ er im [illegible]
die Giganten zu [illegible]
[illegible] ein Pluto mit einem [illegible]
[illegible], nach Art des [illegible]
erhobenem Werke in dem [illegible]
[illegible],[2]) und auf einem [illegible]
[illegible] Man erkeñt ferner [illegible]
[illegible]en Haaren, welche [illegible]
[illegible], da die Haare des [illegible]
[illegible] erheben, [illegible]
[illegible]gründeten Bemerkung [illegible]
[illegible] koloßaler Kopf in der Villa [illegible]
[illegible] Büſte in der Galerie des [illegible]
[illegible]) gleichfalls mit einem [illegible]
[illegible]eide den Pluto vorſtellen.
[illegible] Der ſehr ſchöne Kopf [illegible]
[illegible]eptunus, zu Rom in der Villa [illegible]
[illegible] nur allein im Barte [illegible]
[illegible]en Köpfen des [illegible]
[illegible][6]) Der Bart [illegible]
[illegible]ei andern dem [illegible]
[illegible]ttern zu [illegible]
[illegible] gleichſam auf [illegible]
[illegible]upiter, und der [illegible]

[illegible] Pr. v. 721.
[illegible] 1. 5 B. 1 K. 31 §. [illegible]
[illegible] pierr. graviees pl. 33.
[illegible] 1. 5 B. 1 K. [illegible] §. [illegible]
[illegible] Florent. t. 1. tab. 52.
[illegible] 1. 5 B. 1 K. 26—28 §.

auch die Haare erheben ſich von der Stirn auf *eine* verſchiedene Art. 1)

§. 24. Durch die oben angeführten Keñzeichen göttlicher Genugſamkeit unterſcheidet ſich in dem Sturze einer Statue im Hofe von Belvedere Herkules, wie er rein von den Schlaken und Mängeln der Menſchheit die Unſterblichkeit und den Siz unter den Göttern erlanget hat, von andern Statuen, die ihn noch ſterblich vorſtellen, wie er die Erde von gewaltthätigen Menſchen, die ſie bedrükten, reinigte und gegen Ungeheuer kämpfte. 2) An dieſem Sturze, welcher uns den Helden ſizend vorſtellt, ſind, wiewohl er ohne Kopf, Arme und Beine iſt, nichts deſto weniger die Merkmale der Stellung übrig geblieben, in welcher man ihn durch die Einbildung ſich vorſtellen muß: er hatte nämlich den rechten Arm über ſein Haupt gelegt, um ihn als ruhend nach allen ſeinen Arbeiten zu bilden, welche er ſich in's Gedächtniß zurükzurufen ſcheinet, und für welche ihm die Freuden der Liebe bei der Göttin der Jugend zur Belohnung geworden. Sein Körper iſt ohne Adern und Nerven, ohne Bedürfniß menſchlicher Nahrung und ohne ferneren Gebrauch der Kräfte vorgeſtellt. Die Muſkeln ſind ſchwellend ohne Spannung und gleichſam beſeelt von einem friſchen Lebenshauche, der ſich über die ganze Oberfläche verbreitet, ſo daß vor unſern Augen ein Herkules erſcheint, der verjüngt worden, ohne ſein Alter und ſeinen körperlichen Zuſtand zu verändern. Die allen Figuren des Herkules gemeinſamen Eigenſchaften ſind ein mächtiger Hals und ein kleiner Kopf, welches Verhältniß man als ein Symbol ſeiner Stärke betrachten kañ, indem ich glaube, daß die Idee hier

1) Philostrat. jun. icon. 8. p. 873.

2) [1 Band, S. 226 — 233. G. d. K. 10 B. 3 K. 16 §.]

von den Stieren entlehnet iſt, deren Kopf klein iſt im Verhältniſſe zum Halſe. Dieſe am Herkules nicht wahrgenommene Eigenſchaft ſcheinet der Grund des allgemeinen aber falſchen Schluſſes geweſen zu ſein, welcher nach demſelben Verhältniſſe auf alle Köpfe alter Figuren mänlichen Geſchlechts gemacht worden. 1) Man darf annehmen, daß die kurzen und krauſen Haare auf der Stirn des Herkules ebenfalls zur Nachahmung der kurzen und etwas krauſen Haare, welche die Stiere mitten zwiſchen den Hörnern haben, dienen ſollen.

§. 25. So wie die alten Künſtler ſtufenweis, und mit Unterſcheidung dieſer und jener Schönheit, von der Menſchheit bis zu den Ideen eines ungeſchaffenen und vom irdiſchen Stoffe entfernten Weſens empor geſtiegen: eben ſo gingen ſie auf der andern Seite ſtufenweis in Vorſtellung der Helden und Faune wieder herab. In den Bildern der Helden, das iſt: der Menſchen, denen das Altertum die höchſte Würdigkeit der menſchlichen Natur gab, näherten ſich die Künſtler bis an die Gränzen der Gottheit; ſie erhielten ſich jedoch innerhalb dieſer Gränzen, ohne ſie zu überſchreiten oder den ſehr feinen Unterſchied zu verwiſchen. Das Bild des Battus, des Gründers von Cyrene in Afrika, würde auf den Münzen dieſer Stadt, welche ihm göttliche Ehre erwies, durch einen einzigen Blik zärtlicher Luſt einen Bakchus, und durch einen Zug von göttlicher Großheit einen Apollo vorſtellen können. Der Kopf des Minos auf Münzen von Kreta würde ohne einen ſtolzen Blik, den man ihm gegeben, um einen König anzudeuten, einem Jupiter voll Huld und Gnade ähnlich ſehen.

§. 26 Eine niedrigere Stufe in Anſehung des

1) Caylus, du caract. des peintr. Grecs. p. 208.

Ideals haben die **Faune** oder die jungen **Satyri**, bei deren Zeichnung die griechiſchen Künſtler weniger auf die Schönheit des Geſichts ſahen, als auf behende Formen und auf Schlankheit der Figur, welche ſich in der Stellung durch den einen Fuß, der nicht auf der Erde ruhet und hinter den andern geſezt iſt, zu unterſcheiden pfleget, um ihre bäuriſche und auf den Wohlſtand unachtſame Natur auszudrüken. Eben dieſe Stellung hat der rechte Fuß des ſogenañten **Apollo Sauroktonos**, wie es die Statue in der Villa **Borgheſe** zeiget, die in dieſem Werke unter Numero 40 vorköm̃t, um ſeine Minderjährigkeit und ſeinen Hirtenſtand anzudeuten, wie ich gehörigen Orts entwikelt habe. Die Köpfe der jungen **Faune** haben nicht das ſchöne Profil, welches nur durch eine geringe Senkung von der geraden Linie abweichet und die vornehmſte Eigenſchaft der idealiſchen Köpfe auszumachen pflegt, wie ich im zweiten Theile dieſes Abſchnitts zeigen werde. Die Naſe der **Faune** iſt mehr eingedrükt, jedoch weniger als bei den kleinen Kindern, und in dem etwas in die Höhe gezogenen Munde zeiget ſich an den Winkeln ein freudiges Lächeln. Dieſes gibt ihnen ein gewiſſes anmuthiges und kindliches Ausſehen, das man ein **corregiſches** nennen kön̄te, weil den Köpfen des **Corregio** ſowohl jenes etwas gezierte Lächeln als auch das eingebogene Profil eigen iſt.

§. 27. Hieraus, glaube ich, könne erkläret werden, auf welche Art nach dem **Plato** das Wort *επιχαρις*, **mit Gratie begabt**, als gleichbedeutend mit *σιμος* gebraucht worden.[1] Dieſes leztere Wort bedeutet eigentlich eine geſenkte und eingedrükte Naſe, und iſt das Gegentheil von *γρυπος*,

1) De republ. l. 5. p. 474. [G. d. K. 8 B. 2 K. 22 §. Note.]

wodurch eine erhobene und Adlersnaſe bezeichnet wird, ſo daß es bei dieſem Gegenſaze nicht auf ein mit Gratie begabtes Äuſſere angewandt werden kan̄. Lucretius, bei welchem das lateiniſche Wort Simus, Simulus, von dem griechiſchen σιμος genommen, gleichbedeutend iſt mit σιληνος, Silenus, erklärt und enthüllt vielmehr den Sin̄ des Plato, wen̄ wir nach dem bekan̄ten Saze, daß zwei Dinge, die einem dritten gleich ſind, auch unter ſich ſelbſt gleich ſeien, unſern Schluß machen.[1] Da nun σιμος gleichbedeutend mit σιληνος iſt, ſo iſt auch επιχαρις gleichbedeutend mit σιληνος, und da unter der Benennung der Silenen bei den Griechen auch die Satyri und Faune begriffen ſind, ſo kan̄ dieſen ebenfalls die Gratie zugeeignet werden; eben ſo kan̄ σιμασγελων, vom Amor geſagt in einer griechiſchen Sin̄ſchrift, durch ſein mit Gratie vermiſchtes aber ſchalkhaftes Lächeln erkläret werden.[2]

§. 28. Von der abſoluten Schönheit der Formen, oder von der neariſchen Schönheit, kommen wir auf den Antheil, den der Ausdruk und die Handlung an derſelben haben, welche Eigenſchaften für den Künſtler das erſte, das zweite und das dritte Erforderniß ſind, ſo wie es dem Demoſthenes zufolge die Action bei dem Redner iſt.[3]

§. 29. Man kan̄ ſagen, daß der Ausdruk gewiſſermaßen die Handlung mit in ſich begreife, weil er die Quelle von dieſer iſt und ſeinen Siz hauptſächlich im Geſichte hat, von wo alle Veränderun-

1) De rer. natur. l. 4. v. 1162.

2) Analect. t. 1. p. 26. n. 91. v. 4. p. 27. n. 95. v. 3. p. 16. n. 52. v. 3.

3) [Cic. Brut. c. 38. alias 37. de Orator. III. 56. Orator, 17. G. d. K. 5 B. 3 K. 2 §.]

gen der Gebärden und der Haltung des Körpers ausgehen. Dieſes vorausgeſezt, verhält es ſich mit dem Antheile, welchen die Schönheit an dem Ausdruk und der Handlung hat, oder mit der Schönheit dieſer beiden Eigenſchaften, weñ ſie ſich zu der Geſtalt dieſer oder jener Perſon geſellt, eben ſo wie mit dem Bilde deſſen, der ſich in einer Quelle ſpiegelt, indem daſſelbe nur deutlich erſcheinet, weñ die Oberfläche des Waſſers unbewegt hell und ruhig iſt. Die Stille und die Ruhe iſt derjenige Zuſtand, welcher der Schönheit, ſo wie dem Meere, am eigentlichſten zukōm̄t. Der Ausdruk und die Handlung deuten in der Zeichnung wie in der Natur auf den handelnden oder leidenden Zuſtand der Seele; die Schönheit wird nur dañ völlig im Geſichte zu erkennen ſein, weñ das Gemüth heiter iſt und frei von jeder, oder wenigſtens von jener heftigen Bewegung, welche die Züge, aus denen die ſchönen Formen beſtehen, zu trüben und zu zerſtören pfleget.

§. 30. Weñ daher die griechiſchen Künſtler in den Bildern von dieſer oder jener Gottheit das Höchſte der menſchlichen Schönheit vorſtellen wollten: ſo ſucheten ſie mit den Geſichtszügen und der Handlung derſelben eine Stille zu vereinigen, welche auch nicht das Geringſte von Bewegung und Leidenſchaft verriethe, weil ſolches der Natur und dem Zuſtande der Gottheiten, zufolge der Philoſophie, fremd war.[1]) Die in einer ſolchen Stille und Ruhe vorgeſtellten Figuren offenbarten ein vollkommenes Gleichgewicht der Empfindung, und dieſer Zuſtand allein koñte dem Geſichte des Genius, welcher in der Villa Borgheſe aufbewahrt wird, jene hohe Schönheit

1) Archyt. Tarent. in Gale opuscul. mytholog. p. 674. princ.

geben, für welche er uns als ein Muſter gelten darf.[1]

§. 31. Da aber im Handeln die höchſte Gelaſſenheit nicht ſtatt findet, und die Kunſt es nicht vermeiden koñte, die Gottheiten mit menſchlichen Gefühlen und Affecten vorzuſtellen: ſo mußte ſie ſich mit dem Grade von Schönheit begnügen, welchen die handelnde Gottheit zeigen koñte. Daher wurde der Ausdruk, wie ſtark er auch immer war, nichts deſto weniger ſo zugewogen, daß die Schönheit das Übergewicht behielt und der Cymbel in einem Orcheſter gleichet, die alle andern Inſtrumente, von denen ſie übertäubt zu werden ſcheint, regiret.

Dieſes zeiget ſich ganz offenbar in dem Geſicht der Statue des vaticaniſchen Apollo, welches den Unmuth über den mit Pfeilen erlegten Drachen Python und zugleich die Verachtung dieſes Sieges ausdrüken ſollte. Der weiſe Künſtler, welcher den Schönſten der Götter bilden wollte, ſezte den Zorn nur in die Naſe, wo nach den Dichtern der Siz deſſelben iſt,[2] und die Verachtung auf die Lipen: dieſe hat er ausgedrükt durch die hinaufgezogene Unterlipe, wodurch ſich zugleich das Kiñ erhebt, und jener äuſſert ſich in den aufgeblähten Naſenläpchen. Aber ſollten dieſe beiden Empfindungen nicht die Schönheit ſtören? Keineswegs; deñ der Blik dieſes Apollo iſt heiter und die Stirn iſt ganz Friede und Stille.

§. 32. Indem die alten Künſtler von den Gottheiten zu Weſen unſerer Art übergingen, in welchen die Leidenſchaften die Winde ſind, die das Schiflein unſers Lebens treiben, mit welchen der Dichter ſegelt,

1) [Hirt, in ſeinem Bilderbuche, S. 218, will ihn für eine Nachbildung des Eros von Praxiteles halten.]

2) [Theocrit. I. 18. οἱ αει δριμεια χολα ποτι ῥινι καθηται.]

und der Künſtler ſich erhebet, verfuhren ſie in Vorſtellung der Figuren aus der Heldenzeit mit gleich beſcheidenem Maße des Ausdruks. Die Leidenſchaften, welche ſich an denſelben äuſſern, ſind allezeit der eigentümlichen Faſſung eines weiſen Mannes gemäß, welcher die Aufwallung der Leidenſchaften unterdrüket, und von dem Feuer nur die Funken zeiget, das Verborgene in ihnen aber den entdeken läßt, welcher es erforſchen will. In dieſen Figuren aus der Heldenzeit bemerket man immer einen weiſen Mañ, welcher zwar bewegt wird, aber, wie Plutarchus ſaget, nach Art eines Schiffes, das durch den Anker befeſtigt iſt. 1) Weniger iſt hier dem Künſtler als dem Dichter erlaubt: dieſer kañ ſeine Helden vorſtellen nach ihren Zeiten, wo die Leidenſchaften nicht durch die Regirung oder den gekünſtelten Wohlſtand des Lebens zurükgedrängt und geſchwächt waren; jener aber, da er das Schönſte wählen muß, iſt in Hinſicht der Leidenſchaften auf einen gewiſſen Grad des Ausdruks eingeſchränkt, welcher der Schönheit nicht nachtheilig werden ſoll.

§. 33. Um zu erklären, was ich behaupte, weiß ich keine berühmteren und vollkoñneren Beiſpiele als die Niobe und den Laokoon, von welchen das erſte ein Bild der Furcht vor dem gegenwärtigen Tode, das andere ein Bild des höchſten Leidens und Schmerzes iſt. 2) Sowohl Niobe die Mutter, als auch ihre Töchter, auf welche Diana ihre tödlichen Pfeile gerichtet hat, ſind in dieſer Todesfurcht, mit übertäubeter und erſtarreter Empfindung vorgeſtellt, wañ der gegenwärtige Tod der Seele alles Vermö-

1) De placitis philosophor. p. 876. [t. 9. p. 473. edit. Reisk. Plutarchus ſagt nur: „Unſere Seele iſt die Luft, „welche uns regirt.“]

2) [G. d. K. 5 B. 3 K. 13 — 14 §. 9 B. 2 K. 26 — 30 §. 10 B. 1 K. 16 §.]

gen zu denken nimt. Von ſolcher Todesangſt geben die Dichter ein Bild durch die Verwandlung der Niobe in einen Felſen, daher führete Äſchylus die Niobe ſtillſchweigend auf in einem ſeiner Trauerſpiele.[1] Ein ſolcher Zuſtand der Seele, wo Empfindung und Überlegung aufhören, und welcher der Gleichgültigkeit ähnlich iſt, verändert keine Züge der Geſtalt und Bildung, weßhalb der Künſtler in dieſem Werke die höchſte Schönheit bilden konte, wie er es gethan hat: den Niobe und ihre Töchter ſind die höchſten Ideen derſelben.

§. 34. In dem Schmerze und Leiden des Laokoon, welches in ieder Muſkel und Nerve empfindlich wirket, erſcheinet der geprüfte Geiſt eines groſsen Mannes, welcher mit Martern ringet, und den Ausbruch der Empfindung zu unterdrüken und in ſich zu verſchlieſsen ſuchet. Er bricht nicht in lautes Geſchrei aus, wie Virgilius ihn uns beſchreibet,[2] ſondern es entſteigen ihm nur bange und ſtille Seufzer, welche ihm die Eingeweide zuſammenpreſſen; daher ziehet er den Unterleib zurük, und ſeine Bruſt ſchwellet empor und hier ſammeln ſich die verſchloſſenen Schmerzen.[3]

§. 35. Man könte mir die Statue einer betagten Frau im Museo Capitolino entgegenſtellen,[4] welche, wie man ſieht, in groſser Bewegung iſt und den Mund geöfnet hat, als wollte ſie ein lautes Geſchrei erheben; beſonders, weñ man, wie ich, annähme, daſs in ihr Hekuba, die Mutter des

1) Schol. ad Æschyl. Prometh. v. 435. Meyer.

2) Æn. l. 2. v. 222. Meyer.

3) [Über die Gränzen, welche dem Dichter und dem Maler durch die Natur ihrer Kunſt ſelbſt geſezt ſind, ſehe man die vortrefliche Erörterung in Leſſings Laokoon.]

4) Mus. Capitol. t. 3. tav. 62.

Hektors, in dem Augenblike abgebildet ſei, wo dieſe Königin den Aſtyanax von den Mauern der Stadt Troja herabſtürzen ſah. Aber dieſe Statue, in welcher ich die Hekuba erkañt habe, kañ nicht zur Widerlegung meiner Behauptung angeführt werden; vielmehr beſtätigt ſie gar ſehr meine Meinung und der Künſtler wollte, wie es ſcheinet, die unruhige Gemüthsart dieſer Königin ausdrüken, welche ihre Zunge nicht bezähmen koñte und unaufhörlich in Schimpfworte gegen die Häupter der Griechen ausbrach; daher die Fabel von ihrer Verwandlung in einen Hund entſtanden iſt. 1)

§. 36. Der Ausdruk in Verbindung mit der Handlung iſt in dem Worte ηθος begriffen, und auf das eine ſowohl als auf das andere beziehet ſich der Tadel des Ariſtoteles gegen des berühmten Malers Zeuxis Gemälde, an welchen er ausſezt, daß ſie ohne ηθος geweſen. 2) Dieſes Urtheil iſt von den Auslegern dieſes Philoſophen theils nicht berühret, theils nicht verſtanden worden, wie Franz Junius freimüthig von ſich geſtehet, 3) und Caſtelvetro fällt in Verwirrung über das Colorit, welches, wie er glaubet, durch jenes Wort getadelt werde. 4) Nach meiner Meinung kañ dieſes Urtheil des Ariſtoteles in Hinſicht des Zeuxis bequem von dem Ausdruke im engern Verſtande erkläret werden, indem man dem Worte ηθος, von der menſchlichen Figur gebraucht, die Bedeutung des lateiniſchen vultus beileget, 5) ſo daß der Philoſoph von dem Ausdruke,

1) Lycophr. v. 330 — 334. [et Schol. ad h. l.] Hygin. ſab. 111.

2) Aristot. poët. c. 6. §. 13.

3) De pictura veter. Catalog. v. *Zeuxis*. p. 231.

4) Poet. d' Aristot. volgar. part. 3. p. 143.

5) Philostr. Jun. Icon. 2. p. 865. [G. d. K. 5 B. 3 K. 2 §. 9 B. 3 K. 25 — 26 §.]

den man im Geſichte ſehen muß, und von den Merkmalen, durch welche ſich auf demſelben die Gemüthsbewegungen und Leidenſchaften äuſſern, hat reden wollen.

§. 37. Um den wahren Siñ dieſes Worts noch näher zu beſtimmen, vergleiche man es mit der Antwort, welche Nikomachus,[1] ein gleichfalls ſehr berühmter Maler, jemanden gab, der die Helena, ein Gemälde des Zeuxis, tadeln wollte: „Nim̃ „meine Augen, (ſagte er) und Helena wird dir „ein Göttin ſcheinen.“ Hieraus ſcheinet zu folgen, daß der Hauptzwek des Zeuxis in ſeiner Kunſt die Schönheit geweſen; daß er ihr einen Theil des Ausdruks aufgeopfert, und daß ſeine Figuren, da er ſie auf das Schönſte zu bilden ſuchte, eben darum nicht ausdruksvoll geſchienen. Auf der andern Seite kañ Ariſtoteles auch haben ſagen wollen, daß des Zeuxis Gemälde ohne Handlung geweſen, welches, wie ich ſchon geſagt habe, gleichfalls in dem Worte ηθος liegt, und dieſer Tadel wird gemeiniglich gegen alle Werke der Alten von denen erhoben, welche in die ſchöne Einfalt jener großen Meiſter nicht eingeweihet ſind. Das Gegentheil von dieſem Vorwurf hatte Zeuxis in ſeiner Penelope gezeiget, in welcher er nach dem Plinius *mores* gemalet, wo dieſer Scribent, wie man offenbar ſieht, das Urtheil irgend eines griechiſchen Kunſtrichters nachgeſprochen und das Wort ηθος mit dem gemeinſten Worte *mores* überſezet hat, ohne ſeine Gedanken, weñ er etwas dabei hell und beſtim̃t gedacht, deutlich zu erklären.[2] Der Grav Caylus, welcher dieſe Stelle des Plinius angeführet, ohne ſich bei der

1) [Nicht Timomachus. Stobæi serm. 184. Ælian. var. hist. l. 14. c. 47.]

2) Plin. l. 35. c. 9. sect. 36. n. 2. [G. d. K. 9 B. 3 K. 26 §.]

Erklärung derſelben aufzuhalten, würde vielleicht meiner Meinung geweſen ſein, weñ er des Plinius Anzeige mit dem Urtheile des Ariſtoteles verglichen hätte.[1])

§. 38. Der Ausdruk der griechiſchen Figuren insbeſondere entſpricht den Grundſäzen des Anſtändigen, wie es bei jenem Volke feſtgeſtellt war, welches eine große Sittſamkeit in Gebärden und Handlungen beobachtete, ſo daß ein geſchwinder Gang wider die Begriffe des Wohlſtandes gehalten wurde. Die Griechen glaubten in einem ſolchen Gange eine Art Frechheit und Übermuth zu ſehen; daher wirft Demoſthenes einen ſolchen Gang dem Nikobulus vor, und er verbindet frech reden und geſchwind gehen mit einander.[2]) Dieſer Denkungsart zufolge hielten die Alten eine langſame Bewegung des Körpers für eine Eigenſchaft großmüthiger Seelen.[3]) Man weiß, wie ehrwürdig die Haltung der athenienſiſchen Frauen geweſen; Philoſtratus hat dieſelbe durch das Wort ὑποσεμνος ausgedrükt, welches bei ihm das Merkmal und Beiwort einer Athenienſerin iſt.[4]) Dieſe Sittſamkeit haben die alten Künſtler bis in ihren tanzenden Figuren, die Bakchantinen ausgenommen, beobachtet, und Athenäus verſichert, daß die Handlung in den Figuren nach dem Maße und der Bewegung der älteren Tänze abgewogen worden, und daß in den fol-

1) Réflex. sur quelq. chap. du 35. livre de Pline. 3. part. Caract. des peintr. Grecs. Acad. des Inscript. t. 25. Mém. p. 195.

2) Demosth. adv. Pantænet. p. 995. princ. Conf. Casaub. ad h. l. [t. 2. p. 981. edit. Reisk. G. d. K. 5 B. 3 K. 5 §.]

3) Aristot. ethic. l. 4. c. 8.

4) Icon. l. 1. n. 29. p. 806. in fine.

genden Zeiten wiederum ihre Figuren den Tänzerinnen zum Muſter gedienet, um ſich in den Gränzen eines züchtigen Wohlſtandes zu erhalten.[1] Dieſe Züchtigkeit in den Tänzen der Griechen ſieht man ausgedrükt an vielen weiblichen leicht bekleideten Statuen, von welchen die mehreſten weder unter der Bruſt noch um die Hüften einen Gürtel haben und wen̄ ihnen auch die Arme fehlen, bemerkt man doch, daß ſie mit der einen Hand von oben über die Achſel, und mit der andern von unten über die Füße ihr Gewand ſanft und mit Anmuth in die Höhe gezogen. Statuen in dieſer Stellung finden ſich in der Villa Medici und in der Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani; und da einige derſelben einen idealiſchen Kopf zu haben ſcheinen, ſo kan̄ in ihnen vielleicht eine von den beiden Muſen, denen der Tanz vor andern eigen war; nämlich Erato und Terpſichore abgebildet ſein.[2] In der Villa Ludoviſi ſteht eine andere ſehr ſchöne tanzende Statue, deren Kopf zwar reizend, aber nicht idealiſch ſchön zu nennen iſt; es kan̄ alſo ſcheinen, daß dieſe Statue wirklich das Bildniß irgend einer berühmten Tänzerin ſei, da wir wiſſen, daß dieſe Perſonen mit den Helden und Athleten an der Ehre der Statuen Theil hatten.[3]

§. 39. Die Statue eines Helden mit über einander geſchlagenen Beinen würde bei den Griechen getadelt worden ſein, den̄ es wurde derlei Stand auch an einem Redner verworfen,[4] ſo wie es Py-

1) L. 14. c. 6. [n. 26.]

2) Schol. ad Apollon. Argonaut. l. 3. v. 1. Tzetz. in Hesiod. op. et dies. p. 7.

3) Analecta, t. 3. p. 104. n. 5—8. p. 105. n. 9—10.

4) Plutarch. consol. ad Apoll. p. 194.

thagoras mißbilligte, den linken Schenkel über den rechten zu legen.[1] Zwar ſieht man in dieſer Stellung einige Statuen des Bakchus und des Apollo mit einem Schwane zu den Füßen;[2] aber der eine und der andere ſind im jugendlichen Alter abgebildet, für welches jene Stellung nicht unanſtändig iſt; vielmehr deutet ſie beim Bakchus auf ſeine Weichlichkeit, ſo wie in der Statue des Paris, welche alſo in dem Palaſte Lancellotti ſtehet.[3] In dieſer Stellung iſt auch Meleager abgebildet worden, um die Ruhe anzudeuten, welche er nach der ihm durch die Jagd verurſachten Ermüdung genießt. Unter den weiblichen Gottheiten iſt mir, mit Ausnahme einer Nymphe in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, und einer andern Figur im Muſeo Capitolino, die beim Ergänzen in eine Muſe verwandelt worden, keine einzige alſo geſtellt bekañt, und es würde eine ſolche Stellung, da ſie für Redner unanſtändig war, vielleicht noch weit mehr an Frauen getadelt worden ſein. Daher überlaſſe ich es dem Ermeſſen des Leſers zu beurtheilen, ob eine Münze des Kaiſers Aurelius, auf welcher die Vorſicht mit über einander geſchlagenen Füßen ſteht, alt ſein könne.[4] Verſchieden von dieſer Stellung iſt diejenige an den vorgeblichen Statuen der Agrippina, die ſich in der Farneſina, im Muſeo Capitolino und in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befinden;

1) Plutarch. de vitioso pudore p. 532. [G. d. K. 5 B. 3 K. 10 §.]

2) Mus. Capitol. t. 3. tav. 15. Pitt. d'Ercol. t. 2. tav. 17.

3) [G. d. K. 5 B. 3 K. 10 §.]

4) Tristan. Comm. hist. t. 3. p. 183.

dieſe Statuen ſind ſizend vorgeſtellt, und laſſen den einen Fuß ſanft auf dem andern ruhen.[1])

§. 40. In eben der würdigen Haltung, in welcher die Helden abgebildet worden, erſcheinen allezeit die Kaiſer in ihren Statuen und auf den öffentlichen Denkmalen als die erſten unter ihren Bürgern ohne monarchiſchen Stolz, wie mit gleich ausgetheilten Vorrechten begabt: ισονομοι. Deñ die umſtehenden Figuren im Gefolge der Kaiſer ſcheinen alle ihrem Herrn gleich zu ſein, welchen man nur durch die vornehmſte Handlung, die ihm gegeben iſt, von anderen unterſcheidet. Niemand, der dem Kaiſer etwas überreichet, verrichtet es fußfällig, die Kriegsgefangenen ausgenommen, und niemand redet die Kaiſer an mit gebeugtem Leibe oder Haupte. Und wiewohl die Schmeichelei mit der Zeit die bürgerliche Gleichheit aufgehoben hatte, wie wir vom Tiberius wiſſen, dem der römiſche Senat zu Füßen fiel,[2]) und vom Caligula, welcher den Senatoren die Hand und den Fuß zum Küſſen reichete:[3]) erhob dennoch die Kunſt ihr Haupt, und behielt jene alte Weiſe bei, die in Athen, als die Kunſt zu ihrer Höhe ſtieg, von jenen Künſtlern beobachtet worden, welche dieſelbe verherlichten.

§. 41. Wie ſehr dieſe Eigenſchaften den Künſtlern neuerer Zeit entweder unbekañt geweſen oder von ihnen vernachläßiget worden, zeiget unter vielen andern Beiſpielen, die ich anführen köñte, das neulich gemachte erhobene Werk an der Fontana di Trevi. Der Baumeiſter überreichet mit einem gebogenen Knie den Plan dieſer Waſſerleitung dem Marcus Agrippa, von welchem ich, weñ es hierher gehörte, an-

1) [G. d. K. 11 B. 3 K. 3 §.]

2) Sueton. in Tiber. c. 24.

3) Xiphilin. Caligul. p. 132.

führen köñte, daß er einen langen Bart hat, ſo vielen Bildniſſen zuwider, die ſich ſowohl auf Münzen als in Marmor von ihm finden, alle ohne Bart. 1)

§. 42. Den Grundſäzen der griechiſchen Künſtler von dem Wohlſtande zufolge, werde ich keinesweges glauben, daß unter den Figuren am Giebelfeld des Tempels der Pallas zu Athen Hadrianus vorgeſtellt ſei, wie er eine weibliche Figur umfaſſet, welches uns Pococke verſichert. 2) Dieſes würde wider die Würdigkeit der Perſon und der Orts gedacht ſein, und ich glaube nicht, daß Hadrianus oder deſſen Gemahlin Sabina hier abgebildet worden, welches Spon zuerſt will entdekt haben; 3) deñ ſein Anſehen kañ von keinem großen Gewichte ſein gegen den von den Alten ſtandhaft beobachteten Grundſaz, an den Tempeln nur Gegenſtände aus ihrer Mythologie und Heldengeſchichte vorzuſtellen.

§. 43. Nachdem wir bisher den Ausdruk und die Handlung betrachtet haben, erfordert es die Ordnung der Gegenſtände, daß wir izo die Gratie, welche die Seele von beiden iſt, in Erwägung ziehen. Zwei Gratien nim̃t man in der Kunſt der Griechen wahr, und zwei Gratien nur wurden in den älteſten Zeiten von dieſem Volke verehrt; alle beide ſind, wie die Venus, von verſchiedener Natur. 4) Die eine iſt, wie die him̃liſche Venus, von höherer Geburt, und von der Harmonie gebildet, und iſt beſtändig und unveränderlich, wie die ewigen Geſeze von dieſer ſind. Die zweite Gratie iſt, wie die von der Dione geborne Venus, mehr der Materie unter-

1) [G. d. K. 5 B. 3 K. 20—22 §.]

2) Descript. of the East. vol. 2. part. 2. p. 163.

3) Voyage, t. 2. p. 112.

4) Pauſan. l. 3. c. 18. l. 9. c. 35. Euripid. Iphigen. in Aulid. v. 548.

worfen; ſie iſt eine Tochter der Zeit und nur eine Begleiterin der erſten, welche ſie ankündiget für diejenigen, denen die Geheimniſſe der himliſchen Gratie unbekañt ſind.[1]) Sie läßt ſich, ſo zu ſagen, herunter von ihrer Hoheit und machet ſich mit Mildigkeit ohne Erniedrigung denen, die ein Auge auf ſie werfen, theilhaftig; ſie iſt nicht begierig zu gefallen, ſondern will nur nicht unerkañt oder unbeachtet bleiben. Nicht ſo die erſte Gratie, welche als eine Geſellin aller Götter[2]) ſich ſelbſt genugſam ſcheinet, und ſich nicht anbietet, ſondern geſuchet ſein will. Ihr Weſen iſt zu erhaben, um ſich ſehr ſinlich zu machen; deñ das Höchſte hat, wie Plato ſagt, kein Bild.[3]) Mit den Weiſen allein unterhält ſie ſich und dem Pöbel erſcheinet ſie ſtörriſch und unfreundlich; ſie verſchließet in ſich die Bewegungen der Seele, und nähert ſich der ſeligen Stille der göttlichen Natur, welche die Künſtler in den Bildern der Götter auszudrüken ſuchten.

§. 44. Dieſe erſte Gratie würden die Griechen mit der doriſchen, und die andere mit der joniſchen Harmonie verglichen haben,[4]) ſo daß, wie durch die joniſche Ordnung die Baukunſt, eben ſo durch die zweite Gratie die Kunſt der Zeichnung vom Praxiteles und Apelles veredelt worden. Deñ die Werke jenes Bildhauers unterſchieden ſich, wie Lucianus berichtet, durch eine beſondere Gratie von allen denen, die vor ihm gearbeitet worden,[5]) und Plinius ſagt, daß Apelles alle ſeine Vor-

1) Phurnut. de natur. deor c. 15. p. 163. in opuscul. mytholog. edit. Gale. [G. d. K. 8 B. 2 K. 14. Note.]

2) Homer. hymn. in Vener. v. 95. [G. d. K. a. a. O.]

3) De republ. p. 286. [G. d. K. a. a. O.]

4) Aristot. de republ. l. 8; c. 7.

5) Imagin. c. 6.

gänger in der Gratie übertroffen habe.[1] Daher iſt dieſe Gratie den Werken des Phidias, Polykletus, Pythagoras, Alkamenes, Myron und Kalamis, welche übrigens die Kunſt zum Gipfel der Vollkommenheit erhoben, noch nicht eigen geweſen; deñ ſie blüheten ohngefähr hundert Jahre vor dem Praxiteles. Eben ſo wenig erreichten die berühmten Maler vor dem Apelles, als Polygnotus, Zeuxis, Pauſias und Parrhaſius die Gratie jenes Künſtlers.

Sie hatte ſich indeſſen ſchon lange vor dem Zeitalter des Praxiteles und Apelles der Kunſt mitgetheilet: der göttliche Dichter erkañte ſie und hat ſie in dem Bilde der mit dem Vulcanus vermählten Aglaia oder Thalia vorgeſtellet,[2] die daher Mitgehülfin dieſes Gottes genañt wird,[3] und mit demſelben arbeitete ſie an der Schöpfung der göttlichen Pandora.[4] Dieſes war die Gratie, welche Pallas über den Ulyſſes ausgoß,[5] und von welcher der hohe Pindarus ſinget;[6] dieſer Gratie opferten die erſten großen Meiſter der Kunſt. Mit dem Phidias wirkte ſie in Bildung des olympiſchen Jupiters, auf deſſen Fußſchemel dieſelbe neben dem Jupiter auf dem Wagen der Sonne ſtand.[7] Sie krönete mit den Göttinen der Jahreszeiten, ihren Geſchwiſtern, das Haupt der be-

1) L. 35. c. 10. sect. 36. n. 10. [G. d. K. 8 B. 2 K. 17 §.]

2) Ιλ. Σ. XVIII. v. 382.

3) Plat. de republ. p. 274.

4) Hesiod. Theogon. v. 583. [G. d. K. 8 B. 2 K. 14 §.]

5) Οδυσσ. Θ. VIII. v. 19.

6) Olymp. XIV. v. 4. [G. d. K. a. a. O.

7) Pausan. l. 5. c. 11.

rühmten Juno des Polykletus zu Argos,[1]) und ſie lächelte in der Soſandra des Kalamis voll Unſchuld.[2]) Durch ſie unterſtüzt und geleitet wagte ſich der Meiſter der Niobe noch vor dem Praxiteles in das Reich unkörperlicher Ideen und erreichte das Geheimniß, die Todesangſt mit der höchſten Schönheit zu vereinigen; er wurde ein Schöpfer reiner und himliſcher Seelen, die keine Begierden der Sinne erweken, ſondern eine anſchauliche Betrachtung aller Schönheit wirken.

§. 45. Wie nun in den Werken der Kunſt die eine Gratie von der andern unterſchieden ſei, und woran man diejenigen, welchen die erſte eigen iſt, vor denen, welche unter dem Einfluſſe der zweiten gearbeitet worden, erkenne: iſt zu entdeken, wen̄ man erwägt, daß Phidias und ſeine Zeitgenoſſen alle ihre Kunſt mehr auf die Darſtellung einer wahren als einer reizenden Schönheit verwendet, und mehr den Ausdruk des Erhabenen als des Lieblichen geſuchet. Da man ferner weiß, daß die Kunſt der Zeichnung von dem Phidias, Polykletus und den andern kurz vorher genan̄ten Künſtlern auf den höchſten Grad der Vollkommenheit gebracht worden: ſo muß man vermuthen, daß die Kunſt, ſo wie die Staaten und Reiche, angefangen haben durch ſtrenge Geſeze groß zu werden. Dieſe werden zuerſt in genau bezeichneten und ſcharfen Umriſſen beſtanden haben, welche von einer etwas ſchneidenden Härte faſt unzertren̄lich ſind; daher die alſo gezeichneten müßen ein ſtrenges Weſen gezeigt haben, welches beim erſten Anblike wohl wenig Anziehendes hatte. Solches muß man wenigſtens vorausſezen, wen̄ man gehörig überlegt, nach welchen Grundſäzen und Regeln jeder,

1) Id. l. 2. c. 17.

2) Lucian. Imagin. c. 6.

welcher die wahre Keñtniß der Zeichnung erlangen will, unterrichtet werden ſoll; deñ die wahre Methode erwirbt keiner durch ſchwebende und leicht angedeutete Umriſſe, ſondern durch feſte und ſcharf begränzte, bei welchen man die Härte und Strenge nicht fürchten darf; gerade wie in der Erlernung der Muſik und der Sprachen, dort die Töne, und hier die Sylben und Worte, ſcharf und deutlich dem Schüler müßen angegeben werden, damit er zur reinen Harmonie und zur fließenden Ausſprache gelange.

§. 46. Man vergleiche eine Zeichnung vom Raphael, Andrea del Sarto, oder Leonardo da Vinci, welche die Meiſter in der Reinheit und Genauigkeit der Umriſſe ſind, mit irgend einer Zeichnung von Correggio, Guido und Albano, welche für die Väter der Gratie gehalten werden: und man wird ſogleich begreifen, daß es mehr als eine Gratie in der Kunſt gibt. Sie kañ dem Raphael gewiß nicht ſtreitig gemacht werden; aber jene Strenge ſeiner Zeichnung hat vielen gegen die rundlich und ſanft gehaltenen Formen Anderer ſo hart geſchienen, daß Malvaſia an ihm eine ſteife Manier tadelt. Beim Correggio, Guido und Albano iſt alles Gratie; allein da ſie dieſelbe bis zum Übermaße ſuchten, und einem jeden Theile Abrundung und Weichheit der Umriſſe geben wollten, ſind ſie bei Einigen in den Tadel des Gezierten gefallen. Indem ich mir ſchmeichele, richtig bemerkt zu haben, woher dieſe Beſchuldigungen entſtehen, behaupte ich zugleich, daß dieſe Künſtler die neuern Praxiteles und Apelles ſind; Raphael, del Sarto und da Vinci die Phidias, Polyklete und Polygnote. Zwiſchen den einen und den andern kañ man gewiſſermaßen dieſelbe Verſchiedenheit annehmen, welche in der Beredſamkeit zwiſchen Cicero und Demoſthenes ſtatt findet; dieſer reiſſet uns

mit Ungeſtüm fort, und jener führet uns willig mit ſich; der eine läßt uns nicht Zeit, an die große von ihm aufgebotene Kunſt und an die unendlichen Schönheiten ſeines Styls zu gedenken, und in dieſem erſcheinen ſie ungeſucht und breiten ſich mit einem allgemeinen Lichte aus über die Gründe und den Gegenſtand, den er behandelt.

§. 47. Die Zeit hat uns der Gelegenheit beraubt, mit völliger Klarheit beſtimmen zu können, wie weit die Werke der vorgenan̄ten großen Meiſter der Kunſt aus der erſten Klaſſe von der Gratie derer aus der zweiten Klaſſe, oder des Praxiteles und Apelles, entfernt geweſen. Nichts deſto weniger ſind wir nicht aller Denkmale beraubt, durch welche meine Behauptung mehr Licht und Deutlichkeit erhalten und der von mir angegebene Unterſchied fühlbarer gemacht werden kön̄te.

§. 48. Es haben ſich einige erhobene Werke erhalten, aus welchen, in Hinſicht der Handlung im engeren Sinne, was ich geſagt habe, offenbar erhellet, obgleich dieſe Denkmale wegen der Kleinheit ihrer Figuren nicht zu Beweiſen für den Ausdruk geeignet ſind: ich meine den des Geſichts, welcher daher an Statuen beobachtet ſein will; aber wir befinden uns auch von dieſer Seite in keinem gänzlichen Mangel.

§. 49. Die erhobenen Werke, von welchen ich rede, ſind alle in dem ſogenan̄ten älteſten Style gearbeitet, und gehören zum Theile wirklich jener alten Zeit und jenem Style an, oder ſie ſind Nachahmungen, die in den ſpätern Zeiten der griechiſchen Bildhauerei gemacht worden, wie ich in dem vorhergehenden Kapitel gezeiget habe. Es iſt zwar richtig, daß, ſo viel wir zu urtheilen vermögen, die Werke, welche keine Nachahmungen ſind, den Zeiten vor dem Phidias anzugehören ſcheinen; aber ohne

das Vor oder Nach zu berükſichtigen, iſt es gewiß, daß man den Styl ihrer Zeichnung in die Zeit vor der Einführung des Zierlichen in die Kunſt, das heißt: in die Zeit vor dem Praxiteles ſezen muß. Daher pfleget die Handlung jener erhoben gearbeiteten Figuren ſtreng zu ſein; die Umriſſe und die Muſkeln ſind empfindlich angedeutet, und der Mangel der Gratie offenbaret ſich in der Stellung und Bewegung des ganzen Körpers, beſonders der Hände.

§. 50. In Anſehung der Statuen beſchränke ich mich auf zwei; wovon die erſte eine Muſe über Lebensgröße im Palaſte Barberini iſt und in der Hand eine Leyer von der Art hält, welche man βαρβιτος nañte. Nach einer im zweiten Abſchnitte dieſes Kapitels mitgetheilten Vermuthung glaube ich, daß dieſe Muſe vom Ageladas, dem Meiſter des Polykletus, und folglich in der Zeit verfertigt iſt, als die Kunſt ſich der Vollkommenheit näherte.[1]) Man vergleiche dieſe Muſe und beſonders in Hinſicht des Kopfes mit einer andern im päbſtlichen Garten auf dem Quirinale, die wenig über Lebensgröße iſt, eine Leyer von gleicher Geſtalt hält, und in der Einfachheit der Bekleidung wie der geraden Falten jener erſten ſehr ähnlich ſieht: und man wird finden, daß die Statue im Palaſte Barberini für viel älter als dieſe muß gehalten werden. Jener kañ man die Schönheit des Geſichts nicht abſprechen, aber ſie iſt eine geſtrenge Schönheit ohne die ſanft einſchmeichelnde Gratie; die andere hingegen iſt das lebendigſte Bild der Gratie, und zwar derjenigen, welche Liebe erweket und bezaubert, ſo daß ich zu behaupten wage, man habe in dieſer Art noch

1) [G. d. K. 8 B. 2 K. 1 §. Unter den Abbildungen Numero 97.]

keinen alten Kopf gefunden, welcher mit ihr zu vergleichen wäre.[1])

§. 51. Die andere zur Erklärung meiner Behauptung angeführte Statue iſt ein Bakchus in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, in welchem man den Styl der urſprünglichen und der ſpätern Gratie vereint ſehen kañ. Der Kopf dieſes Bakchus iſt der Statue nicht eigen, ſondern ein Apollo, welcher zwar ſchön und von hoher Bildung iſt, aber der Mund hat nicht den lieblichen Zug, welchen man wünſchen möchte, indem die Winkel ſo vertiefet ſind, daß ſie einige Härte verurſachen. Dieſes zeiget ſich noch deutlicher bei Vergleichung dieſes Kopfes mit zwei andern Köpfen des Apollo, welche dieſem in Geſichtszügen und Anordnung der Haare ähnlich ſind. Der eine von ihnen iſt im Muſeo Capitolino, und der andere mit der noch nicht ergänzten Statue, zu welcher er gehöret, findet ſich beim Bildhauer Herrn Cavaceppi. Dieſe beiden Köpfe ſind nicht weniger ſchön als der an der Statue des Bakchus; aber an beiden hat die Geſtalt des Mundes mehr Gratie und der Blik des Auges iſt ſanfter: daher gehöret nach meinem Urtheile die Statue des Apollo und der capitoliniſche Kopf zu dem Style nach dem Praxiteles, und der dem Bakchus aufgeſezte Kopf iſt aus der frühern Zeit. Das Eigentümliche dieſes Kopfes zeiget ſich noch deutlicher durch den Gegenſaz, in welchem er zu dem Körper ſtehet, der nicht ihm, ſondern, wie ich ſagte, dem Bakchus angehöret; die hohe Schönheit dieſes Körpers ſcheinet in der Einbildung deſſen, der ihn anſieht, das zu erſezen, was dem Kopfe fehlt.

1) G. d. K. 8 B. 2 K. 25 §. Unter den Abbildungen Numero 98.]

Betrachtet man den Kopf allein und beſonders, ſo bemerkt man wohl, daß er aus der Zeit der urſprünglichen Gratie iſt; ergänzet man ſich aber in Gedanken auf der andern Seite die ganze Figur, ſo begreifet man, daß ſie aus der Zeit iſt, wo ſich die gefällige Gratie in die Kunſt einſchmeichelte; auf dieſe Weiſe erſcheinen dieſer Bakchus und der vaticaniſche Apollo als Werke eines und deſſelben Künſtlers.

Zweiter Theil.

§. 52. Da ich in dem zweiten Theile dieſes Abſchnittes von der Schönheit der einzelnen Theile des menſchlichen Körpers reden muß: ſo will ich mit der Betrachtung der äuſſerſten Theile beginnen, nicht nur weil in denſelben Leben, Bewegung, Ausdruk und Handlung beſtehet, ſondern auch weil ihre Geſtaltung die ſchwerſte iſt und vornehmlich den eigentlichen Unterſchied des Schönen vom Häßlichen und der neuen Arbeit von der alten beſtim̃t; auſſerdem daß Kopf, Hände und Füße im Zeichnen das Erſte ſind, und es auch im Lehren ſein müßen.

§. 53. In der Bildung des Geſichts hängt das Weſentliche einer ſchönen Geſtaltung vom Profile ab und beſonders von der Linie, welche die Stirn mit der Naſe beſchreibt; das mehr oder weniger Geſenkete und Eingebogene an dieſer Linie vermindert oder vermehret die Schönheit. Je näher das Profil der geraden Linie kom̃t, deſto mehr wird der Anblik der Geſtalt zur Großheit und auch zur Anmuth gebildet, da die Einheit und Einfalt dieſer Linie, wie in jedem andern Dinge die Urſache der Großheit und der ſanften Harmonie iſt. Die Wahrheit dieſes Sazes kañ man aus dem Gegentheile beweiſen: deñ weñ

jemand, der bei einer Perſon vorbeigehet, ſich ihr von der Seite nähert, ſie im Profile ſieht, und an ihr eine platte oder eingebogene Naſe bemerkt, ſo kan̄ er ſich die Mühe ſparen, weiter nach ihr umzuſehen, falls er die Abſicht gehabt hat, eine harmoniſche Schönheit zu betrachten.

§. 54. Von dieſer geraden Richtung der Naſe muß man dasjenige verſtehen, was die alten Scribenten eine viereckichte Naſe nennen, indem man dieſe Form betrachten muß als eine Seite, auf welcher man ein Viereck errichten kön̄te.[1] Franz Junius hat die viereckichte Naſe für gleichbedeutend mit einer völligen Naſe gehalten,[2] welche Auslegung keinen deutlichen Begrif gibt. Andere haben unter einer viereckichten Naſe eine ſolche verſtanden, welche ſich von der Stirn in eine breite Fläche mit ſcharfen Ecken herabſenket, aber eine ſolche Naſe findet ſich nur an den Statuen des älteſten Styls, wie an der ſogenan̄ten Veſtalin im Palaſte Giuſtiniani, von welcher ich im zweiten Abſchnitte dieſes Kapitels reden werde.[3]

§. 55. Die Schönheit der Stirn beſtehet darin, daß dieſelbe kurz ſei, und eine kurze Stirn war den Begriffen der alten Künſtler von der Schönheit dergeſtalt eigen, daß dieſelbe ein Ken̄zeichen iſt, vielmals eine neue Arbeit von der alten zu unterſcheiden. Hiervon ſcheinet die Urſache in den Grundſä-

1) Philostrat. Heroic. c. 2. §. 2. c. 10. §. 9.

Es will heißen proportionirte Naſen, deren Breite mit der Länge im Verhältniß ſteht. [G. d. K. 8 B. 2 K. 2 §. u. 5 B. 5 K. 4 §.] So ſagt Lucian (Imagin. c. 6.): ῥῖνα συμμετρον. Siebelis.

2) Jun. de pictura veter. l. 3. c. 9. p. 251.

3) [G. d. K. 5 B. 5 K. 4 §. unter den Abbildungen Numero 96.]

zen der Proportion ſelbſt zu liegen, vermöge welcher ſowohl der ganze menſchliche Körper als auch das Geſicht bei den Alten drei Theile hatte,[1] ſo daß die Höhe der Stirn gleich war der Länge der Naſe, und von eben dieſer Länge war wieder das übrige Geſicht bis an die Spize des Kiñs.[2] Dieſes Verhältniß war durch die Beobachtung feſtgeſezt, und um uns hiervon deutlich zu überzeugen, dürfen wir nur an einer Perſon, die eine niedrige Stirn hat, die vordern Haare über der Stirn mit einem Finger bedeken und uns die Stirn um ſo viel höher vorſtellen; dañ wird, weñ ich ſo reden darf, der Übelklang der Proportion merklich werden, und wie eine hohe Stirn der Schönheit nachtheilig ſein kañ, wird deutlich in's Auge fallen. Arnobius lehret uns, daß diejenigen Weiber, die eine hohe Stirn hatten, über einen Theil derſelben ein Band legten.[3]

§. 56. Die niedrige Stirn wird vom Horatius empfohlen, weñ er insignem *tenui fronte* Lycorida beſinget; den wahren Siñ dieſer Worte haben die alten Ausleger dieſes Dichters wohl verſtanden, indem ſie ihn erklären durch *angusta* et *parva* fronte, quod ex pulcritudinis forma commendari solet.[4]

Unter den neuern Erklärern erinnere ich mich nicht eines einzigen, welcher den rechten Punkt getroffen hätte. Cruquius verwirret ſich und reihet in ſeiner Idee Eigenſchaften zuſammen, welche dieſer *tenui fronti* gar nicht zukommen. *Tenuis et rotunda frons*, ſagt er, index est libidinis et mobili-

1) Nicomach. Gerasen. Theor. arithm. ap. Phot. bibl. p. 238.

2) [G. d. K. 5 B. 4 K. 9 — 13 §.]

3) Adv. Gent. p. 72.

4) Horat. l. 1. carm. 33. v. 5.

tatis simplicitatisque, sine procaci petulantia dolisque meretricis. Nicht viel verſtändiger zeiget ſich Franz Junius,[1] welcher glaubt, daß *tenuis frons* eben daſſelbe ſei, was Anakreon am Bathyllus *ἁπαλον και δροσωδες μετωπον* neñt;[2] mit welchen Worten dieſer Dichter das Weiche und Zarte der Stirn dieſes Jünglings preiſet. *Frons tenuis* heißt mit einem deutlichern Worte *frons brevis* beim Martialis, welche er lobet und an einem ſchönen Knaben verlangt.[3] Eben ſo muß man *frons minima* in der Beſchreibung verſtehen, welche Petronius von ſeiner Circe macht;[4] das Stillſchweigen, mit welchem ſeine Erklärer an dieſem Ausdruke vorübergehen, läßt mich vermuthen, daß ſie nicht verſtanden haben, was doch ihrer Aufmerkſamkeit würdig war.

§. 57. Zur Vollendung der Schönheit einer Stirn wird erfordert, daß der Haarwuchs um die Stirn herum faſt einen Bogen beſchreibe bis über die Schläfe, um dem Geſichte die eiförmige Geſtalt zu geben, und eine ſolche rundliche Stirn pfleget faſt allen ſchönen weiblichen Perſonen eigen zu ſein. Dieſe Form der Stirn iſt allen idealiſchen Köpfen ſo ſehr eigen, daß man keinen einzigen findet, an welchem die Haare über den Schläfen winkelförmig wären. An dieſem Merkmale der Stirn kañ man die neuen Köpfe erkennen, welche auf alte Statuen geſezet worden, da die Bildhauer der lezten Jahrhunderte dieſe Bemerkung nicht gemacht haben.

§. 58. Die Augen ſind, wie in der Natur, ſo in der Kunſt an idealiſchen Köpfen und an Bildern

1) De pictura veter. l. 3. c. 9. p. 228.

2) Carm. 29. v. 9 — 10.

3) L. 4. epigr. 42.

4) Satyric. c. 126. p. 602 — 603.

der Gottheiten, von verſchiedener Größe gebildet. Jupiter, Apollo und Juno haben die Öfnung der Augenlieder groß und rundlich gewölbet, und enger als gewöhnlich in der Länge, um den Bogen derſelben deſto erhabener zu halten. Pallas hat ebenfalls große Augen, aber die Augenlieder ſind mehr als an jenen Gottheiten geſenket, um ihr einen jungfräulichen züchtigen Blik zu geben; und hierin unterſcheiden ſich ihre Köpfe von jenen der Göttin Roma, welche auch mit einem Helme bedeket ſind, aber einen freiern und offenern Blik zeigen, wie er der Herſcherin der Welt geziemte. Venus hat die Augen kleiner, und das untere Augenlied, welches etwas in die Höhe gezogen iſt, bildet das Liebreizende und das Schmachtende, von den Griechen ὑγρον genañt. So geſtaltete Augen unterſcheiden die him̄liſche Venus von der Juno, und jene, weil ſie ein Diadema wie die Königin der Göttinen hat, iſt daher von denen, welche die Schönheit der alten Statuen nicht näher betrachtet haben, für eine Juno gehalten worden.

§. 59. Einige der neueren Künſtler ſcheinen die alten übertreffen zu wollen, indem ſie ſich vielleicht einbilden, das homeriſche Beiwort βοωπις, das der Pallas gegeben wird,[1]) ſei auf Ochſenaugen zu deuten; deñ an vielen ihrer Köpfe ſieht man die hervorliegenden Augen faſt aus ihrer Einfaſſung hervorquellen. Solche Augen hat der neue Kopf der irrig vermeinten Kleopatra in der Villa Medici;[2]) welchen Richardſon für alt hält, ſo daß er ihn dem Erhabenſten gleichſtellt, was die Kunſt der Griechen hervorgebracht hat.

1) Ιλ. A. I. v. 551. 568. Das Beiwort zeigt große, ſchön gewölbte Augen an, wie auch der Juno in der berühmten ludoviſiſchen Büſte gegeben worden. Meyer.

2) Nunmehr in Florenz. Meyer.

§. 60. Die Augen liegen an den Köpfen der Statuen vertiefter, beſonders an idealiſchen Köpfen, bei welchen auch der Augapfel mehr nach innen zurükgezogen iſt, als insgemein in der Natur zu ſein pfleget, wo tiefliegende und gedrükte Augen keine heitere und offene, ſondern vielmehr eine trübe und finſtere Mine hervorbringen. Hier iſt die Kunſt nicht ohne Grund von der Natur abgegangen; deñ an groſsen Figuren, welche entfernt vom Geſichte ſtanden, würde, weñ der Apfel des Auges mit dem Stirnknochen faſt gleiche Höhe hätte, keine Wirkung durch Licht und Schatten entſtanden ſein, und das Auge ſelbſt bliebe unter den wenig vorſpringenden Augenliedern ohne Bedeutung und gleichſam erſtorben. Dieſe bei den groſsen Statuen angewandte Regel wurde mit der Zeit allgemein, ſo daſs man ſie auch auf den Münzen nicht nur an idealiſchen Köpfen, ſondern auch an Bildern aus der Wirklichkeit beobachtet ſieht. Dieſer Bemerkung zufolge und um den Ausdruk der Augen zu verſtärken, fingen die Künſtler ſchon ſeit den älteſten Zeiten an, die Augen auszuhöhlen, um Augäpfel, die aus einer von der Statue verſchiedenen Materie verfertigt waren, einzuſezen, und die Natur in den mancherlei Farben der Hornhaut des Auges, der Iris und ihres Ringes oder des Augenſterns nachzuahmen. Dieſes findet man ſchon an den ägyptiſchen Statuen, von welchen drei Köpfe mit ausgehöhlten und eingeſezten Augen in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani ſind. Eben dieſe Gewohnheit ward auch von den griechiſchen Künſtlern eingeführt, bevor die Kunſt zu ihrer Vollkommenheit gelangte, wie ſich an einigen Köpfen von Erzt aus dem älteſten Style im herculaniſchen Muſeo zeiget, und an der Muſe im Palaſte Barberini, deren ich oben Meldung gethan; auch ſelbſt

an dem olympiſchen Jupiter des Phidias war der Augapfel eingeſezet und von einem Edelſteine.[1]) Bei den Figuren von Erzt wurde hernach die Gewohnheit, die Augen von anderer Materie einzuſezen, ſehr gemein, wie man ſieht, weñ man von der älteſten vorhandenen Figur aus Erzt im Palaſte Barberini[2]) bis zu der ſchönſten, dem Apollo Sauroktonos in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani fortgehet.[3]) Das Licht der Augen findet ſich ſchon vor den Zeiten des Phidias auf griechiſchen Münzen, an den Köpfen des Gelo und Hiero, der Könige von Syrakus, durch einen erhabenen Punkt auf dem Stern des Auges angezeigt. Von der beſondern Schönheitsform der Augenlieder werde ich bei dem Kopf der Leukothea aus dem Muſeo Capitolino reden, den ich unter Numero 55 beibringe, und daſelbſt die Ableitung und urſprüngliche Bedeutung des Worts ἑλικοβλεφαρος aufſuchen, welches zuerſt vom Heſiodus gebraucht worden, um eine beſondere Schönheit der Augen auszudrüken.[4]) Dort werde ich meine Meinung aus einander ſezen und der Erklärung des Scholiaſten zu dem eben genañten Dichter folgen, welcher will, daß jenes Wort Augen bezeichne, deren Lieder einen geſchlängelten Zug

1) [In der G. d. K. 7 B. 2 K. 13 u. 15 §. neñt der Autor richtiger die elfenbeingoldne Pallas des Phidias, anſtatt des Jupiters, deñ nicht dieſer, ſondern jene war mit Augen von Stein, wie Plato ſagt (Hipp. maj. p. 290.) verſehen, und nicht minder eine andere Pallas deſſelben Künſtlers im Tempel Vulcans. (Pausan. l. 1. c. 14. u. Beilage VI. zum 5 Band.]

2) [G. d. K. 3 B. 2 K. 10 §. wird des Genius gedacht, der hier wahrſcheinlich gemeint iſt.]

3) [G. d. K. 5 B. 1 K. 8 §.]

4) Theog. v. 16.

machen, wie die Wendungen der jungen Schlingen der Weinreben, ἕλικες.[1])

§. 61. Die Schönheit, welche dem **Pindarus** zufolge in den Augenbraunen ihren Siz hat,[2]) beſtehet in dem fein gezogenen dünnen Bogen, den die Haare derſelben beſchreiben, und ein Reiſender will bemerkt haben, daß die fein ſich hinziehenden Augenbraunen bei den griechiſchen Weibern häufiger ſind als bei denen in anderen Ländern.[3]) Dieſe Form der Augenbraunen iſt an den ſchönſten Köpfen durch die ſchneidende Schärfe des Knochens über den Augen lebhaft ausgedrükt, und dieſe ſcharf gezogene Andeutung pfleget den Köpfen des hohen Styls eigentümlich zu ſein, wie man aus den Köpfen der **Niobe** und ihrer Töchter beweiſen kañ. Als man hernach anfing, das Liebliche mehr als das Erhabene zu ſuchen, und den Theilen, welche vorher durch ſtrenge Umriſſe genau bezeichnet worden, mehr Rundung gab, ſo machte man auch die Umriſſe der Augenbraunen weicher, und milderte das Lebhafte derſelben, um dem Auge und dem Blike eine größere Anmuth zu verleihen, wie man unter vielen andern Köpfen, die ich nicht anführen mag, an der Statue des **Meleagers** ſehen kañ, welche irrig für einen **Antinous** gehalten worden.

§. 62. Ich kañ nicht umhin, hier meine Verwunderung zu äuſſern, wie **Theokritus**, der Dichter der **Gratien**, in Augenbraunen, welche ohne irgend eine Unterbrechung über der Naſe zuſammenlaufen, eine beſondre und ſeltene Schönheit habe finden können.[4]) Mir iſt dieſes immer als eine wun-

1) [G. d. K 5 B. 5 K. 23 §. **Note**.]

2) Nem. VIII. v. 3 — 4.

3) Struys voy. t. 2. p. 75.

4) Idyll. VIII. v. 72.

derliche Grille des Theokritus erſchienen, dem andere Scribenten und Dichter blindlings gefolgt ſind; daher auch Koluthus die verbundenen Augenbraunen an der Helena, und Dares an der Briſeis lobet. Bayle iſt erſtaunt, ſolche Augenbraunen vom Dares geprieſen zu ſehen, und tadelt ſtillſchweigend dieſen Geſchmak an den Alten, indem er meinet, daß ſie zu unſerer Zeit für keine Eigenſchaft der Schönheit würden gehalten werden.[1]) Indeſſen ſind die griechiſchen Künſtler nicht gleicher Meinung mit den angeführten Scribenten geweſen, und es ſind ihnen andere alte Autoren, welche ſich auf die Schönheit verſtanden, gefolget, unter welchen ich den Ariſtänetus anführen kañ, der die abgeſonderten Augenbraunen für eine Erforderniß zur Schönheit hielt.[2]) Dieſes iſt ſo wahr, daß obgleich Suetonius die zuſammenlaufenden Augenbraunen des Auguſtus bemerket,[3]) die Künſtler dennoch dieſelben an ſeinen Köpfen nicht alſo vorgeſtellet haben. Indeſſen will ich nicht unterlaſſen anzumerken, was ich aus Berichten erfahren, daß die zuſammenlaufenden Augenbraunen von den Arabern für ſchön gehalten werden.[4])

§. 63. Das Kiñ bekömt ſeine Schönheit durch eine großartige Rundung und Völligkeit, und zu einer ſolchen Rundung trägt die in die Augen fallende Wölbung der untern Kiñladen bei, welche, obwohl ſie an vielen Köpfen größer und tiefer, als gewöhnlich iſt, heruntergezogen ſcheinen, dennoch nicht idealiſch, ſondern nach Anweiſung der ſchönſten Na-

1) Dictionn. in *Briseis.*

2) L. 1. epist. 1. p. 5.

3) In August. c. 79.

4) La Roque, mœurs et cout. des Arab. p. 217.

tur entworfen ſind. Das Gegentheil hiervon ſieht man in dem platten und glatt gedrükten Kiñ der berühmten Venus in der Galerie des Großherzogs von Toſcana.[1]) Ferner muß ich bemerken, daß das Kiñ nicht durch das Grübchen, welches bei den Griechen νυμφη hieß,[2]) getheilet werden müße, weil das Grübchen dem Kinne die Rundung nimt, und nur einzeln in der Natur und etwas Zufälliges iſt. Daher iſt es durchaus nicht wahr, daß das Grübchen von den alten Künſtlern für eine Eigenſchaft der Schönheit geachtet worden, wie einige neuere Scribenten berichten und glauben, indem ſie zu dieſer Behauptung durch den Varro verleitet worden, welcher dieſes Grübchen einen Eindruk von Cupidos Fingerlein neñt.[3]) Da nun die oben erwähnte Venus dieſes Grübchen hat, wie es auch an der Statue des Bathyllus zu Samos war,[4]) ſo bin ich veranlaſſet worden zu glauben, daß jene Venus das Bildniß irgend einer ſchönen Frau ſein könne, bei welchem die Künſtler in dieſem Theile von der Idee, die ſie ſich vom Schönen gemacht hatten, abgehen mußten.

§. 64. Nicht weniger als auf die Form des Geſichts waren die alten Künſtler aufmerkſam auch auf die Haare, welche ſie, weñ nicht als einen weſentlichen Theil der Schönheit, doch als ein Hülfsmittel betrachteten, den Glanz derſelben zu vergrößern und zu erhöhen. Sie verwandten daher allen erſiñlichen Fleiß auf die Ausarbeitung der Haare, und dieſe ſind auch an den Figuren ein Merkmal der ver-

1) [G. d. K. 5 B. 5 K. 28 §. Note.]

2) Pollux, l. 2. c. 4. segm. 90. Hesychius v. νυμφη.

3) Varro ap. Nonium, c. 2. n. 514. v. mollitudo.

4) Apulej. Florid. c. 15. [*modica mento lacuna.*]

ſchiedenen Epochen der griechiſchen Kunſt; deñ an Figuren des älteſten Styls pflegen die Haare geringelt und in kleine Loken gelegt zu ſein; frei und ungezwungen ſind ſie in der Blüthe der Kunſt; mühſelig und faſt blos mit dem Bohrer gearbeitet, als die Kunſt in Verfall zu gerathen anfing.[1] Zu der Zeit, da die Kunſt ſich vervollkoñnete, gaben die Künſtler faſt einer jeden mäñlichen Gottheit eine beſondere Haartracht, und daher ſind zum Beiſpiel die Haare des Jupiters, was für eine Abbildung von ihm man auch ſehen mag, immer gleich. Auf der Stirn erheben ſich ſeine Haare aufwärts, und fallen in verſchiedenen Abtheilungen gekrümt ſeitwärts wieder herunter. Man kañ annehmen, daß Phidias auf dieſe Weiſe das Haar ſeines berühmten Jupiters gebildet habe, um auch hierin, wie in der ganzen Idea des Hauptes, das vom Homerus beſchriebene Urbild nachzuahmen.[2] Eben ſo iſt das Haar auf der Stirn an einer der koloſſaliſchen Statuen der Dioskuren auf dem Capitolio gelegt, vielleicht um durch dieſe Ähnlichkeit anzuzeigen, daß ſie Söhne des Jupiters waren.[3]

§. 65. Die auf die angegebene Art gelegten Haare des Jupiters erregten bei mir zuerſt einigen Zweifel gegen die von Gori gemachte Erklärung eines merkwürdigen erhoben geſchnittenen Steins in dem Muſeo des Großherzogs von Toſcana; auf welchem Ganymedes vorgeſtellet iſt, wie er von einer weiblichen Gottheit geliebkoſet wird; ihnen zur Seite iſt ein großer Adler, hinter welchem man eine betagte Figur erblikt mit einem langen Stabe oder Zepter in der Hand, und mit einer Binde oder vielmehr

1) [G. d. K. 5 B. 5 K. 36—38 §.]

2) [Ιλ. A. I. v. 528—530.]

3) [G. d. K. 9 B. 1 K. 31 §.]

einem Diadema um das Haar.[1]) An dieſer Figur, die Gori für ein Bild des Jupiters hält, gleichet ihm weder das Haar noch der Bart; das Haar fällt gerade auf die Stirn herunter, und der Bart iſt nicht kraus; überdem iſt dieſe Figur bekleidet, da Jupiter von der Mitte des Leibes nach oben hin nakt zu ſein pflegt; auch hat das Gewand enge Ärmel, nach Art der Kleidung bei barbariſchen Völkern. Daher glaube ich, daß hier der Raub des Ganymedes vorgeſtellet ſei, und zwar der frühere, welcher vor der Entführung durch den Jupiter vom Tantalus, dem Könige der Lydier, vollbracht worden,[2]) und Veranlaſſung zu einem Kriege zwiſchen den Lydiern und Phrygiern gegeben; welcher vielleicht durch den Helm und Schild, die dem Ganymedes hier gegeben worden, angedeutet wird: oder, wen̄ man will, iſt hier der erſte und der andere Raub vorgeſtellet. In Anſehung des erſten kan̄ die Bewegung des Jünglings mit dem auf die Lipen gelegten Finger, welche ein Zeichen des Stillſchweigens und der Heimlichkeit zu ſein pflegt, auf die Erzählung einiger Scribenten anſpielen, vermöge welcher Tantalus den Ganymedes für einen Spion gehalten, der gekommen ſei, um ſein Land auszukundſchaften.[3]) In Anſehung des zweiten Raubes bedeutet der Adler die Verwandlung des Jupiters in dieſen Vogel, um den Raub des Ganymedes auszuführen. Ferner kan̄ die weibliche Gottheit nicht Juno ſein, welche Gori an dem über der Stirn befindlichen Diadema zu erkennen glaubt wegen der Ähnlichkeit deſſelben mit dem Diadema, das dieſe Göttin zu tragen pfleget; den̄ man findet dieſe Göttin auf keinem einzigen alten Denk-

1) Mus. Flor. gemm. t. 2. tav. 37.
2) Euseb. chronic. p. 31.
3) Henning. theatr. geneal. t. 1. p. 398. [Conf. Suid. v. Ἴλιον et Μίνως.]

auf der Stirn eben ſo wie bei dem Vater der Götter, und fällt wiederum herunter, um ſie zu bedeken. Beſſer als an andern Figuren des Äſkulapius ſieht man dieſes an deſſen Statue in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, die über Lebensgröße und das ſchönſte uns bekañte Bild dieſer Gottheit iſt.[1]) Eine ſolche Haartracht auf der Stirn des Äſkulapius mußten diejenigen ausdrüken, welche auf einer Gemme in dem Museo Strozzi zu Rom die fehlende Stirn an einem Kopfe dieſes Gottes im Kupferſtiche ergänzt haben.[2])

§. 68. Je niedriger die Stirn iſt, deſto kürzer ſind an allen Figuren die Haare auf derſelben und es pflegen ſich die Spizen vorwärts überzubeugen; dieſes zeiget ſich beſonders offenbar an den Haaren des Herkules. Eben ſolche Haare gibt Petronius ſeiner Circe; aber dieſe Schönheit haben weder die Abſchreiber noch die Ausleger dieſes Scribenten verſtanden; und überdies ſcheinet der Text ſelbſt verdorben zu ſein, da man in allen Ausgaben lieſt: frons minima et quæ *radices* capillorum retroflexerat, wo man nach meiner Meinung anſtatt des Worts *radices* ſezen muß *apices* oder ein anderes ähnliches Wort, da *apex* die Spize eines jeden Dinges bedeutet. Man kañ unmöglich die gemeine Leſart beibehalten, da ſich wohl die Spizen, aber nicht die Wurzeln der Haare vorwärts beugen können. Der franzöſiſche Überſezer des Petronius hat hier einen Puz von fremden aufgeſezten Haaren finden wollen, unter welchen man die Wurzeln der

1) [G. d. K. 5 B. 1 K. 32 §.]

2) Gori Mus. Florent. gemm. t. 2. tab. 7. n. 3. Stosch pierr. gravées, pl. 18.

3) Satyric. c. 126. p. 602 — 603.

eigenen und natürlichen Haare der Circe entdekt habe: was kañ ungereimter ſein!

§. 69. An den kurzen und krauſen Haaren auf der Stirn erkennet man die Köpfe des Herkules; und einige Altertumsforſcher, welche auf dieſes Keñzeichen nicht geachtet haben, halten einen jugendlichen mit Lorbeer bekränzten Herkules, den man im Muſeo des Großherzogs von Toſcana in einen Stein geſchnitten ſieht, für einen Apollo.[1])

§. 70. Dieſe Bemerkung in Anſehung der etwas vorwärts gekrümten Haare auf der Stirn der Köpfe des Herkules, kañ, um den Nuzen derſelben zu zeigen, angewandt werden auf einen geſchnittenen Stein im Muſeo des Königs von Frankreich, welcher den Kopf nebſt der Schulter einer jugendlichen Perſon mänlichen Geſchlechts vorſtellet.[2]) Dieſer Kopf zeiget eine Figur, die mit einem ſehr dünnen Gewande bekleidet iſt, welches von der Schulter bis oben auf den Kopf und auch über den Lorbeerkranz, der das Haupt umgibt, hinaufgezogen iſt, und zu gleicher Zeit nach Art eines durchſichtigen Schleiers den unteren Theil des Geſichts bis über die Spize der Naſe dergeſtalt verhüllet, daß die Züge dieſes Theils unter ſolchem Schleier deutlich ausgedrüket und keñtlich ſind.

§. 71. Es iſt über dieſen Stein eine beſondere

1) Stosch pierr. gravées, pl. 8. Gori Mus. Florent. gemm. t. 2. tab. 2. n. 2.

2) Mariette pierr. gravées. t. 1. p. 379.

Der Stein befindet ſich gegenwärtig in der ruſiſch-kaiſerlichen Sañlung zu St. Petersburg, und Köhler hat über denſelben eine Abhandlung geſchrieben: Description d'une Améthyste du Cabinet des pierres gravées de Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies. Petersbourg 1798, worin die Auslegung ungefähr mit der von Winckelmañ zuſammenſtimt. Meyer.

Abhandlung geſchrieben, [1]) worin vorgegeben wird, es ſei hier Ptolemäus, König von Ägypten, mit dem Beinamen Auletes, weil er die Flöten (αυλοι) zu blaſen liebte, abgebildet; und das Tuch, welches das untere Geſicht verhüllet, ſei die Binde, φορβεια oder φορβιον genañt, welche die Flötenſpieler ſich über den Mund legten, und durch deren Öfnung die Flöten bis zum Munde führeten. Wir haben von dieſer Binde (φορβιον) einen deutlichen Begrif durch einen auf dem Capitolio befindlichen Altar, wo ein Faun, indem er zwei Flöten bläſet, dieſe Binde über den Mund gelegt hat, [2]) und durch die Figur eines komiſchen Flötenſpielers auf einem Gemälde des herculaniſchen Muſei; [3]) wo ſich an beiden Denkmalen ganz deutlich zeiget, daß φορβιον eine ſchmale Binde war, die über den Mund und über die Ohren gezogen und hinterwärts am Haupte gebunden wurde, ſo daß dieſelbe mit der Verhüllung des Kopfes auf dem geſchnittenen Steine, von dem die Rede iſt, gar nichts zu ſchaffen hat.

§. 72. Es wird ſich indeſſen der Mühe verlohnen, zu ſehen, ob man nicht eine Erklärung finden könne, die beſſer auf dieſe mit ausgezeichneter Kunſt gearbeitete Gemme paſſe; und in ſolcher Abſicht vergleiche man das Bild mit den Köpfen eines jungen Herkules, ſo wird ſich eine vollkommene Ähnlichkeit entdeken. Die Stirn erhebt ſich an demſelben mit der gewöhnlichen großartigen Rundung; die Haare ſind kraus und kurz, wie ich von den Haaren des Herkules gemeldet habe, und ein Theil der Wangen fängt an ſich mit Milchhaar zu bekleiden; das

1) Baudelot Dairval Diſſert. sur une pierre gravée du Cabinet de Madame. Paris, 1698. 8.

2) [G. d. K. 5 B. 5 K. 13 §.]

3) Pitt. d'Ercol. t. 4. tav. 42.

Ohr ſcheinet den Pankratiaſtenohren ähnlich, welche dem Herkules gewöhnlich gegeben wurden. Aber was für ein Verhältniß kan jenes Gewand mit dem Herkules haben, und wie kan er in einer ſolchen Verhüllung gedeutet werden? Ich bilde mir ein, der Künſtler habe in dieſem Kopfe den Herkules, wie er als Mädchen verkleidet bei der Omphale, der Königin Lydiens, war, oder den an ſie verkauften Herkules abbilden wollen. Auf dieſe Muthmaßung brachte mich zuerſt ein Kopf des Paris in der Villa Negroni, deſſen ganzes Kin bis an den Rand der untern Lipe mit einem ſehr dünnen Gewande oder Schleier verhüllet iſt, ſo daß dieſes eine Tracht ſcheint, die bei den Lydiern und Phrygiern, als angränzenden und der größten Üpigkeit ergebenen Völkern gemein geweſen. Ferner belehret uns Philoſtratus, daß die Lydier das Gegentheil von den Griechen thaten, und die Theile des Körpers, welche die Griechen unbekleidet zeigten, mit einem dünnen Gewande zu verhüllen pflegten. 1)

Wen man auſſer dieſer Nachricht die Ähnlichkeit zwiſchen dem Kopfe auf dem geſchnittenen Steine und den Herkulesköpfen bedenkt, ſo ſchmeichle ich mir, daß meine oben erwähnte Meinung nicht verwerflich erſcheinen dürfte; und dieſes angenommen, wäre ein neues Merkmal für die Künſtler aufgefunden, die etwa einen jungen Lydier, wie Pelops, der Sohn des Tantalus war, unter den erſten Helden der Griechen abbilden wollten.

§. 73. Indem ich Haare dieſer Art von Anordnung nebſt Pankratiaſtenohren an einem im Palaſte Carpegna befindlichen Kopfe mit zwei Mercuriusflügeln beobachtete: entdekte ich die wahre Abbildung eines Hermerakles, (Ἑρμηρακλης) das

1) Icon. l. 1. n. 30. p. 808.

heißt: die wahre Art und Weiſe, auf welche die Alten den Mercurius und Herkules vereinigt in einem einzigen Kopfe abzubilden pflegten. Dieſe Art iſt ganz der gewöhnlichen Meinung zuwider, nach welcher die Hermerakles ſolche Abbildungen des Herkules waren, die von der Mitte nach unten zu in einen viereckichten Gränzſtein ausgehen; 1) daher Spon einen von den vielen, die ſich in Rom finden, ſtatt der kleinen Figur auf einem geſchnittenen Steine bekañt machen koñte. 2) Der größte nach Art der Gränzſteine geformte Herkules iſt in der Villa Ludoviſi, und trägt in der rechten Hand das Horn des Überfluſſes.

§. 74. Die Haare der Faune oder der jungen und alten Satyre ſind etwas ſträubig und krümmen ſich etwas an den Spizen, um gleichſam eine Art Ziegenhaare vorzuſtellen; daher Pan mit Ziegenfüßen abgebildet zu werden pflegt und wegen der eben beſchriebenen Haare das Beiwort φριξοκομης, Straubhaar, erhalten hat. 3) Das Haar, welches dem der Faune gleichet, heiſſet ευθυθριξ, 4) und beim Suetonius capillus leniter inflexus. 5) Man darf ſich nicht wundern, weñ im Hohenliede die Haare der Braut, um ſie zu loben, mit Ziegenhaaren verglichen werden, 6) da im Morgenlande die Ziegen nicht nur ein viel feineres Haar haben als bei uns, ſondern auch ein ſo langes, daß es zu gewiſſen Zeiten pflegt geſchoren zn werden. 7)

1) Tristan. comment. hist. t. 1. p. 49.

2) Misc. ant. p. 15.

3) Analecta, t. 1. p. 197. n. 3.

4) Pollux, l. 2. segm. 22.

5) In Aug. c. 79.

6) [4 K. 1 V.]

7) Bochart. Hieroz. t. 1. l. 2. c. 51. [G. d. K. 5 B. 5 K. 39 §. Note.]

§. 75. Auf die ſchöne Form der übrigen äuſſeren Theile des menſchlichen Körpers waren die griechiſchen Künſtler nicht weniger bedacht als auf die Schönheit des Kopfes. Es ſcheinet Plutarchus, wie überhaupt in ſeinem Urtheile über den olympiſchen Jupiter, ſo auch hier beſonders ſich wenig auf die Kunſt verſtanden zu haben, wen̄ er vorgibt, daß die alten Meiſter einzig und allein auf die Schönheit des Geſichts aufmerkſam geweſen, die übrigen Theile der Figur aber nicht mit gleichem Fleiſſe gearbeitet hätten. 1) Die äuſſerſten Theile ſind nicht ſchwerer in der Moral, wo die äuſſerſte Tugend mit dem Laſter gränzet, als in der Zeichnung des menſchlichen Körpers, wo die Hände nicht weniger als die Füße der ſicherſte Beweis von dem Verſtändniſſe des Künſtlers ſind. Aber von ſchönen Händen ſind uns ſehr wenige an Statuen erhalten worden, 2) und die an der Venus zu Florenz ſind bis an den Ellenbogen neu; eben ſo die Hände am vaticaniſchen Apollo; anders verhält es ſich indeſſen mit den ſchönen Füßen.

§. 76. Zu den ſchönſten Händen, welche ich jemals geſehen habe, gehört vom män̄lichen Geſchlechte die Hand eines Sohns der Niobe, welcher auf der Erde ausgeſtrekt liegt, und eine Hand des Mercurius, der eine Nymphe umfaſſet, in dem Garten hinter dem Palaſte Farneſe. 3) Vom weiblichen Geſchlechte haben ſich die beiden Hände der eben erwähnten Nymphe erhalten, mit welchen ſie den von ihr gleichfalls umfaſſeten Körper des Mercurius an ſich drukt.

1) Plutarch. in Alex. [c. 1. G. d. K. 5 B. 6 K. 1 §. Note.]

2) [G. d. K. 5 B. 6 K. 2 §. Note.]

3) [G. d. K. 5 B. 1 K. 17 §.]

§. 77. Nach Betrachtung der äuſſeren Theile der menſchlichen Geſtalt iſt auch bei den Theilen des Körpers ſelbſt etwas zu verweilen. Eine prächtig gewölbte Erhobenheit der Bruſt wurde an mäñlichen Figuren für eine allgemeine Eigenſchaft der Schönheit gehalten, und mit ſolcher Bruſt bildet ſich der Vater der Dichter den Neptunus und Agamemnon,[1] und ſo wünſchte Anakreon die Bruſt an dem Bilde des Jünglings, den er liebte, zu ſehen.[2] Die Bruſt oder der Buſen weiblicher Figuren iſt bei Frauen von reiferem Alter eben ſo wie bei Jungfrauen geſtaltet, der allgemeinen Idee gemäß, welche man ſich in alten Zeiten von der Schönheit dieſes Theils gebildet hatte; und dieſes beobachtete man nicht allein bei den Figuren von Göttinen, ſondern man gebrauchte einen Stein aus der Inſel Naxus, welcher fein geſchabt und auf die Brüſte junger Frauen gelegt wurde, um die aufſchwellende Größe derſelben zu verhindern,[3] und eine jungfräuliche Bruſt zu behalten, welche man mit unreifen Trauben zu vergleichen pflegte.[4]

§. 78. Der Unterleib iſt auch an mäñlichen Figuren immer ſo geformt, wie derſelbe an einem Menſchen nach einem ſüßen ruhigen Schlafe und nach einer geſunden Verdauung ſein würde, das iſt: ohne hervorragenden durch Überladung oder Fettigkeit verurſachten Bauch, und ſo wie ihn die Naturkündiger zum Zeichen eines langen Lebens ſezen.[5]

1) Ιλ. B. II. v. 479. Meyer.

2) Casaubon. in Athen. l. 15. c. 10. in fin. Anacr. odar. 19. v. 30. Meyer.

3) Dioscorid. l. 5. c. 168.

4) Theocrit. Idyll. XI. v. 21. Nonni Dionysiac. l. 1. v. 71.

5) Baco de Verulam. hist. vitæ et mort. articulo longævitas et brevitas vitæ. n. 83. oper. p. 524.

Zweiter oder hiſtoriſcher Abſchnitt.

§. 79. Bis izo haben wir von den Ideen der Schönheit gehandelt, und zwar ohne die Schönheit in Worten erklären zu wollen, weil dieſes, wie wir ſchon geſagt haben, unmöglich iſt; vielmehr ſprachen wir von der Schönheit, welche wir vermöge unſerer beſchränkten Einſicht in den alten Werken zu erkennen glauben; aber nunmehr wollen wir von den Fortſchritten reden, welche die Kunſt der Zeichnung bei den Griechen gemacht hat, indem wir von den älteſten Denkmalen, die überhaupt übrig ſind, anfangen und die Kunſt nicht nur bis zu dem höchſten Gipfel, welchen ſie im Laufe ihrer verſchiedenen Zeiten erreichte, ſondern auch bis zu ihrem Verfalle begleiten.

§. 80. Dieſer Abſchnitt wird daher hiſtoriſch und kritiſch ſein, indem er beſtimt iſt, nicht nur die Urſachen aufzuſuchen, welche die Zeiten herbeiführten, worin ſich die griechiſche Kunſt am meiſten berühmt machte, ſondern auch die Epochen, in welche die übrig gebliebenen Werke geſezt werden können, und die Nachrichten zu prüfen, welche wir von andern Denkmalen der Kunſt haben, damit auf dieſe Weiſe die Geſchichte mehr Licht erhalte.

§. 81. Die älteſten Denkmale der griechiſchen Kunſt finden ſich am meiſten unter den Münzen von einigen Städten, ſonderlich in Großgriechenland und Sicilien, ferner von Athen und Theben, an welchen man noch den Anfang und die Kindheit der Zeichnung entdekt. 1) Ich ſeze Großgriechenland und Sicilien vor Athen und Theben, weil die erſten Münzen dieſer beiden Städte ſpäter als die Münzen jener Länder geprägt zu ſein ſcheinen. Der Grund

1) [G. d. K. 8 B. 1 K. 7 §.]

hiervon iſt, weil dieſe Länder in jenen erſten Zeiten viel blühender waren als Griechenland ſelbſt, und deßhalb die Künſte früher ausbildeten.

§. 82. Die auf ſolchen Münzen abgebildeten Figuren bezeugen, daß die Begriffe der Schönheit den griechiſchen Künſtlern nicht, wie das Gold in Peru wächſt, urſprünglich eigen und angebọren geweſen, indem die erſten Künſtler zwar fähig waren, die Begriffe der Schönheit aufzufaſſen, aber nicht ſogleich geſchikt, ſie auszuführen und darzuſtellen. Wiewohl dieſe Münzen unter griechiſchen weit von einander gelegenen Völkern geprägt worden: ſo bemerket man dennoch auf ihnen ganz die nämlichen Begriffe in Anſehung der Form und ganz die nämliche Weiſe der Zeichnung; daher der Kopf, welcher auf den älteſten athenienſiſchen Münzen als ein Pallaskopf geprägt worden, der Bruder des Kopfs der Proſerpina zu ſein ſcheinet, welchen man auf den älteſten Münzen von Syrakus ſieht. Die Augen ſind an den Köpfen beider Münzen lang und platt gezogen und ſie gehen aufwärts in ihrer Richtung; das Profil iſt geſenket und gar nicht reizend; der Mund ohne Anmuth und das Kiñ iſt kleinlich und bald einwärts gezogen, bald lang und ohne zierliche Wölbung. Die in dieſen erſten Zeiten der Kunſt geprägten Münzen von Krotona, Sybaris, Poſidonia und andern Städten in Großgriechenland ſind bisweilen, wie die Götterbilder der Ägypter mit Umriſſen gezeichnet, die wenig oder gar nicht von der geraden Linie abweichen, und dieſes iſt die Urſache, weßhalb ich ſie für älter als alle übrigen halte. Die ſo geſtaltete Geſichtsform auf dieſen Münzen gleichet ſehr dem Geſichte einer ſehr alten Statue der Pallas in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, die ich unter Numero 17 beibringe,

und mit welcher der Rumpf einer andern Pallas, woran der Kopf fehlet, bei dem Bildhauer Herrn Pietro Pacilli große Ähnlichkeit hat.[1]

§. 83. Von den Münzen dieſer Zeiten muß man zuerſt die mit dem Namen ΦΙΔΟ ausſchließen, welche von Beger und Schott irriger Weiſe demjenigen Phidon zugeſchrieben wird, der auf der Inſel Ägina die erſten Münzen neunhundert Jahre vor Chriſti Geburt prägen laſſen.

Auſſer meiner Bemerkung hat ſchon ein ſcharfſinniger Unterſucher dieſer Art von Altertümern aus der Form des Schildes auf dieſer Münze und auch aus dem Gepräge ſelbſt bewieſen, daß dieſelbe von Theben und aus den Zeiten der blühenden Kunſt iſt.[2] Eben ſo kan̄ man nicht in jene erſten Zeiten eine andere Münze von Cyrene in Afrika ſezen, die nach der Meinung Harduins von Demonax, dem Regenten dieſer Stadt geprägt worden,[3] da die Unrichtigkeit dieſer Behauptung ſchon klärlich erwieſen iſt.[4]

§. 84. Es gibt ferner griechiſche Münzen, die auch zu den älteſten, aber nicht in dem Grade wie die oben angeführeten gehören, auf denen man gerade das Gegentheil ſieht, das heißt: die Umriſſe der Figuren ſind mit ſtarkem Ausdruke und mit einer empfindlichen Andeutung der Glieder und Muſkeln gezeichnet. Zum Beweiſe, daß ſie mit jenen

1) [G. d. K. 8 B. 1 K. 13 §.]

2) Barthélemy Rech. sur quelq. méd. dans les Mém. de l'Acad. des Inscript. t. 26. p. 542.

3) Hardouin dans les Mém. de Trévoux, l'an 1727. Août art. 72. p. 1444.

4) De Bimard la Bastie dans la science de la Numism. du P. Joubert t. 1. p. 455. Barthélemy Rech. sur quelq. méd. p. 534.

eben ſo wenig iſt er der erſte Künſtler geweſen, wie der neuere Überſezer des Vitruvius eben dieſen Beinamen gedolmetſchet hat, der bei dieſem Scribenten unrichtig in das nichts bedeutende Wort catatechnos verwandelt worden.[1])

§. 87. Auch kan̄ unſer Kallimachus nicht ein Bildhauer jener Zeiten geweſen ſein, in welche die ihm beigelegte erhobene Arbeit mit der erwähnten Inſchrift zu ſezen wäre, die gewiß dem Phidias vorangingen; und eben ſo wenig hat er in der ſechzigſten Olympiade gelebt, wie einige ohne den mindeſten Grund vorgeben.[2]) Den̄ die Art, wie ſein Name geſchrieben iſt, und die Form der Buchſtaben wurde erſt ſpäter gebräuchlich, von den Zeiten des Simonides an, welcher in der zwei und ſiebzigſten Olympiade blühete. Und doch ſieht man hier den Buchſtaben X, welcher vom Dichter Simonides erfunden,[3]) und nebſt andern neu erfundenen Buchſtaben nicht vor der vier und neunzigſten Olympiade, alſo über dreiſſig Jahre nach der drei und achtzigſten Olympiade, in welcher Phidias blühte, öffentlich gebrauchet wurde. Folglich müßte der Name, von dem hier die Rede iſt, um mit dem erhobenen Werke, an welchem er ſich befindet, gleichzeitig genan̄t werden zu können, ſo ge-

1) Galiani Vitruv. p. 131.
Vitruv. l. 4. c. 1. Das Wort κατατεχνος bedeutet ſo viel als kunſtvoll und genau in der Ausarbeitung, und wir möchten κατατεχνος dem von Andern gewählten κακιζοτεχνος vorziehen, weil es beſſer zu den Worten *propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreæ* paßt. Meyer.

2) Felibien Hist. des Archit. l. 1. p. 18.

3) Mar. Victorin. de arte gramm. l. 1. p. 2459. col. 1. Suidas v. Σιμωνιδης. Scaliger. animadv. in Euseb. chronic. p. 109. [G. d. K. a. a. O.]

ſchrieben ſein: ΚΑΛΛΙΜΑΚΗΟΣ oder ΚΑΛΙΜΑΚΟΣ, wie ſich eben dieſer Name in einer ſehr alten Inſchrift findet, die Fourmont unter den Trümmern der Stadt Amyklä im lacedämoniſchen Gebiete entdekt hat. 1) Daher bin ich der Meinung, daß ein Name, der ſo, wie auf unſerer erhobenen Arbeit, geſchrieben iſt, die Betrügerei irgend eines Alten ſei, um ſo mehr als die Buchſtaben nicht eingegraben, ſondern eingerizet ſind; das erhobene Werk ſelbſt ſcheint mir eine hetruriſche Arbeit oder eine Nachahmung eines der älteſten griechiſchen Werke zu ſein, welche mit dem hetruriſchen Styl Ähnlichkeit haben. Niemand erſchreke, weñ ich behaupte, daß ſchon vor Alters in Abſicht auf die ſchönen Künſte und die Literatur ſolche Betrügereien vorgegangen; deñ von den vielen Beweiſen, welche ich habe, will ich nur eine Statue von Marmor mit dem Namen des Lyſippus 2) und etliche geſchnittene Steine mit dem Namen des Pyrgoteles, des Edelſteinſchneiders bei Alexander dem Großen, anführen.

§. 88. In dieſem Jahrhundert des Anfangs griechiſcher Kunſt bildeten ſich drei berühmte Schulen der Zeichnung: auf der Inſel Ägina, zu Korinth und zu Sicyon, 3) welche leztere Stadt auch deßhalb das Vaterland der Künſte genañt wurde, weil daſelbſt zwei berühmte Bildhauer, Dipönus und Scyllis, mit ihrer Schule geblüht hatten; 4) als das Haupt derſelben wurde nach ſieben Menſchenaltern Ariſtokles angeſehen, welcher aus eben die-

1) Nouv. Traité de Dipl. t. 1. pl. 6. p. 616. [G. d. K. a. a. O.]

2) [G. d. K. 10 B. 1 K. 10 §.]

3) [G. d. K. 9 B. 1 K. 12 — 13 §. Note.]

4) Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 24. l. 36. c. 4. sect. 4. p. 1. [G. d. K. a. a. O. 5 §.]

ſer Stadt gebürtig, ein Bruder des Kanachus und durch ſeine Bildhauerei noch bekañter als dieſer war.[1]) Die Malerei, welche auch in Sicyon geübt wurde, muß daſelbſt zahlreiche Werke hervorgebracht haben, da ein gewiſſer Polemon darüber geſchrieben hat.[2])

§. 89. Die Schule von Ägina ſcheint ihre Stiftung aus der Zeit des Dädalus herzuführen; wenigſtens war ſein Zeitgenoſſe, der Bildhauer Smilis, von dieſer Inſel gebürtig.[3]) Smilis machte eine Juno zu Argos und eine andere zu Samos; daher ich glaube, daß der Name eines der älteſten Künſtler, den Kallimachus Σκελμις neñt, und deſſen kein anderer Scribent erwähnet, verdorben ſei und man Σμιλις leſen müße.[4]) Übrigens löſte ſich dieſe Schule auf und erloſch, ſeitdem die Athenienſer über den Handel und die Seemacht dieſer Inſel eiferſüchtig wurden,[5]) ſie unterjochten und alle ihre Beſitzungen verwüſteten.[6]) Da ſich durch die Übermacht der Athenienſer die Lage der Dinge in Griechenland verändert hatte, gewannen auch die Künſte eine andere Geſtalt, und die verſchiedenen Schulen vereinigten ſich zu einer einzigen, welche hernach den Namen der helladiſchen oder vielmehr griechiſchen bekam.

1) Pausan. l. 6. c. 9. l. 6. c. 3.

Über die verſchiedenen Künſtler, welche den Namen Ariſtokles führten, vergleiche man Heynii Artium inter Græcos tempora. Opusc. acad. t. 5. p. 353. 377. 378. 384.) Meyer.

2) [G. d. K. a. a. O. 13 §.]

3) Pausan. l. 7. c. 4. [G. d. K. a. a. O. 5 §.]

4) Callimach. Fragm. 105. p. 358 — 359. [G. d. K. a. a. O. 3 §.]

5) Pausan. l. 1. c. 29. Herodot. l. 5. c. 80.

6) Pausan. l. 2. c. 29. Thucyd. l. 2. c. 27.

§. 90. Dieſe Vereinigung erhielt ſich ſo lange, bis Eupompus, der Meiſter des Pamphilus aus Epheſus, deſſen Schüler Apelles war, es durch ſeine Wiſſenſchaft dahin brachte, daß bei den Griechen drei Abtheilungen oder von einander unabhängige Schulen entſtanden; eine Schule in Kleinaſien, welche hernach die joniſche hieß, und zwei in Griechenland, nämlich in Athen und Sicyon, von wo dieſe Kunſt ausgegangen war. [1] Apelles ſelbſt, welcher die Malerei zu Sicyon von dem eben genañten Pamphilus erlernt hatte, gab ſamt ſeinem Lehrmeiſter dieſer gleichſam wieder belebten Schule einen neuen Glanz. [2] Daher läßt ſich begreifen, daß ſie in der Malerei den Vorrang vor allen andern Schulen erlangte; deñ es werden in dem prächtigen Aufzuge, den Ptolemäus Philadelphus durch ganz Alexandria machen ließ, unter den koſtbarſten und wunderſamſten Dingen von Gemälden nur allein die aus Sicyon namhaft gemacht. [3]

§. 91. Ich ſehe, daß ich in dieſer Geſchichte der Kunſt der Zeichnung bei den Griechen nicht ausführlich genug bin und gerade das verſchweige, was man vielleicht vor allem andern wiſſen möchte, nämlich die beſtim̃te Zeit, in welcher ſich die Kunſt aus jener Rohheit und jener Art der Zeichnung hervorgearbeitet, welche wir auf den oben angeführten Münzen bemerket haben. Aber wie kañ ich von einer Zeit reden, über welche uns jede Nachricht fehlt? Will man dennoch etwas in dieſer Hinſicht hören, ſo möchte ich ſagen, daß, weñ die Kunſt unter allen Griechen mit gleichem Schritte vorwärts rükte, jene Münzen vor den Zeiten des Cyrus und Piſiſtra-

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 7.

2) Plutarch. in Arat. c. 13.

3) Athen. l. 5. c. 6. [n. 26.]

tus, des Tyranen von Athen, gepräget ſein müßen; deñ damals, das heißt: in der ſechzigſten Olympiade ſcheinet Myron geblühet zu haben, deſſen Statuen von Erzt unter den herlichſten Werken, welche die Kunſt bis dahin hervorgebracht, geprieſen werden.[1] Plinius ſezet das Zeitalter dieſes Bildgießers viel ſpäter, und machet ihn zu einem Zeitgenoſſen des Phidias.[2] Allein er gedenkt auch zugleich der Siñſchriften der Dichterin Erinna auf die berühmte Kuh von Erzt eben dieſes Myron.[3] Daher koñte Erinna nicht früher leben als Myron, und wir wiſſen, daß ſie eine Zeitgenoſſin des Anakreon war, der in einer Siñſchrift einer Statue des Mercurius gedenkt, die auf einem Arme den Namen desjenigen anzeigte, der ſie hatte ſezen laſſen.[4] Eben dieſe Gewohnheit, ſeinen Namen auf den nakten Theil der Statuen zu ſezen, hatte auch Myron, von welchem erzählet wird, daß er ſeinen mit ſilbernen Buchſtaben eingelegeten Namen auf den Schenkel eines Apollo von Erzt, welcher in der Stadt Agrigentum in Sicilien war, geſezet hatte;[5] und

1) Scaliger. animadv. in Euseb. chronic. p. 124 — 125.

2) L. 34. c. 8. sect. 19. [Heyne (Opusc. acad. V. 371.) läßt ihn um die 74 Olympiade blühen.]

3) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.

Dieſer Siñſchriften gedenkt er nirgends, aber eines Gedichtes der Erinna, worin ſie ein Grabmal erwähnt, das Myron einem Paar Heuſchreken verfertigt hat. Meyer.

[Ovid. ex Ponto IV. 1. v. 34. *Similis veræ vacca Myronis opus.* In der griechiſchen Anthologie kommen an 40 der ſchönſten Epigramme auf ſie vor, und bei Auſonius 11 lateiniſche.]

4) Suid. v. Αγοςῳ. c. not. Küsteri.

5) Cic. in Verr. act. 2. l. 4. c. 43.

dieſer Gebrauch war zur Zeit des Phidias nicht mehr üblich.[1] Ein franzöſiſcher Akademiker hat aus der Nachricht, welche uns Cicero von der oben erwähnten Inſchrift an dem Apollo des Myron gibt, ohne Grund gefolgert, daß dieſer Künſtler wider ein öffentliches Verbot ſeinen Namen auf jene Weiſe gezeichnet;[2] aber kein einziger Schriftſteller redet von einem ſolchen Verbote. Man führe hier nicht als Beiſpiel an, daß Phidias keine Erlaubniß erhalten habe, ſeinen Namen auf die Statue des olympiſchen Jupiters zu ſezen; deñ hieraus kañ man nicht ſchließen, daß er, wie Myron that, ſeinen Namen auf einen nakten Theil ſeines Jupiters zu ſezen wünſchte.[3] Endlich würde, wie ich glaube, ſelbſt aus der Form der Buchſtaben, die Myron bei ſolchen Inſchriften, und unter andern bei den Inſchriften der von ihm zu Elis verfertigten Statuen gebrauchte, immer mehr erhellen, daß er lange vor dem Phidias lebte, weñ Pauſanias, der von dieſen Statuen redet,[4] jene eben ſo beobachtet hätte, wie er die vom Phidias und Polykletus unter ihre Statuen geſezten Inſchriften erwähnet.

§. 92. Doch warum forſche ich dem Plinius nach, um zu beweiſen, daß Myron älter als Phidias war? Warum bedachte Plinius ſeine eigenen Worte nicht? Capillum quoque, ſagt er vom Myron, et pubem non emendatius feciſſe quam rudis antiquitas,[5] das heißt auf die Art, welche

1) [G. d. K. 9 B. 2 K. 39 §.]

2) Fraguier, la Celer. de Verr. Academ. des Inſcript. t. 6. Mém. p. 568.

3) [G. d. K. 10 B. 1 K. 8 §.]

4) [L. 5. c. 22. G. d. K. 9 B. 2 K. 38 §.]

5) L. 34. c. 8. ſect. 19. n. 3.

ich im vorigen Kapitel angegeben habe. Deñ iſt es nicht leichter und natürlicher, daß Myron die Haare auf dem Kopfe und an der Schaam auf die Art, quam rudis antiquitas instituerat, arbeitete, weil er jener alten Zeit nahe geweſen, als anzunehmen, daß er dieſes noch zu der Zeit gethan, wo man ſchon allgemein verſtanden, die Haare beſſer zu arbeiten? 1)

§. 93. Ich muß bei dieſer Gelegenheit die von Harduin gegebene Erklärung einer Stelle des Plinius anführen, 2) welche ſich auch auf den Myron beziehet, und den obigen Worten vorausgehet. Die Stelle lautet alſo: Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Pelycletus. Harduin folgert aus dieſen Worten zweierlei: erſtens, Myron habe ſich mehr auf dasjenige befliſſen, was ſeine Kunſt vervielfältigen koñte, welche Erklärung ich nicht verſtehe; zweitens, daß er der Meiſter von vielen Statuen geweſen. Weñ man auch begreift, was dieſe leztere Erklärung bedeutet, und weñ auch ſelbſt Harduin ſie der erſten vorziehet, ſo paſſet ſie dennoch meiner Meinung nach keineswegs; deñ Plinius erzählt nicht, daß Myron, da er viele Werke verfertigte, die Mannigfaltigkeit vervielfältigt habe, ſondern vielmehr in der Kunſt ſelbſt, und daß er in dieſer numerosus war, nicht in der Menge jener Werke. Weñ man nun von jemanden ſagt, daß er numerosior in der Kunſt ſei als ein anderer, welchen Siñ kañ dieſes haben, weñ man es nicht auf die größere Harmonie und Genauigkeit der Zeichnung beziehen will? Wir lernen es aus der Wirkung, welche durch die numerositas des Myron hervorgebracht wurde: Primus hic

1) [G. d. K. a. a. O. 39 S. Note.]

2) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 3. [G. d. K. a. a. O. 40 S. Note.]

multiplicaſſe varietatem videtur. Dieſe Worte beziehen ſich auf jene Mannigfaltigkeit, die man vor dem Myron noch nicht an den Statuen geſehen hatte, welche wegen geringer Genauigkeit der Umriſſe und weniger Geſchiklichkeit in angemeſſener Bildung der Glieder, die, ſo mannigfaltig an ſich als unter einander, bis dahin immer einerlei geſchienen hatten, eben wie wir oben geſagt, daß auch die Figuren auf den erſten Münzen wegen der mangelhaften Keñtniß der Zeichnung einem einzigen Stüke gleichen und alle unter einander ähnlich ſind, wiewohl ſie verſchiedene Gegenſtände und in verſchiedener Anſicht vorſtellen. Man wird ſagen, Plinius koñte in dieſem Falle, ſtatt des Worts numerosior, irgend ein anderes gebrauchen, das dieſe vorzügliche Eigenſchaft in der Kunſt beſſer ausgedrükt hätte. Allein der von ihm gebrauchte Ausdruk iſt der rechte, und verlangt, daß man von meiner Erklärung in Anſehung der größeren Harmonie nicht abweiche, indem Plinius durch jenes Wort anzeigen will, daß die angegebenen Umriſſe zuſammenſtimten; deñ numerus bedeutet, auſſer der Mehrheit der Dinge, auch die Harmonie ſowohl in jeder andern Kunſt als auch in der Dichtkunſt; daher hat eben dieſes Wort noch izo in der italiäniſchen Sprache die Bedeutung der Harmonie, indem man zum Exempel ſagt: la maestà del numero omerico, die majeſtätiſche Harmonie der homeriſchen Verſe.

§. 94. Um aber wieder dahin zu kommen, von wo wir ausgegangen ſind: weñ man aus den bisher angeführten Gründen glauben muß, daß Myron früher gelebt als Phidias, was wird man von dem neuern Dolmetſcher des Vitruvius ſagen müßen, welcher, obgleich er im Plinius nichts anderes fand, als daß eine Statue des Herkules, eine Arbeit des Myron in Rom apud Circum Maximum

in æde Pompeji Magni aufgeſtellt worden,[1] ſich dennoch einbildet und zu verſtehen gibt, daß dieſer Bildgießer ein Zeitgenoſſe von Pompejus dem Großen geweſen, und die Statue des Herkules für den Tempel gemacht habe, welchen Pompejus in Rom zu Ehren dieſer Gottheit errichten laſſen?[2])

§. 95. Da man nun ſo viele Urſachen hat zu glauben, daß Myron nicht ſpäter als Eladas und Ageladas, die Meiſter des Phidias und des Polykletus lebte, und daß alle drei in der ſechzigſten Olympiade, das heißt, zur Zeit des Piſiſtratus blüheten:[3]) ſo muß man auch ſagen, daß in dieſer Olympiade die Art zu zeichnen nicht fortdauernd dieſelbe geblieben, wie ſie zuvor geweſen, ſondern um vieles veredelt und vervollkomnet wurde durch das Beſtreben, an den Figuren des menſchlichen Körpers nicht nur im Einzelnen die richtige Formirung, ſondern auch das Anmuthige und Schöne auszudrüken. Folglich kañ man von dieſer Olympiade bis zu der Zeit, in welcher Phidias und ſeine Nacheiferer blüheten, recht gut eine Epoche feſtſezen, und ſie die Epoche des Fortſchrittes und des Übergangs der Kunſt der Zeichnung zur Vollkommenheit nennen.

§. 96. Es gibt nach meiner Meinung zwei Merkmale, durch welche man die Werke dieſer Epoche, und beſonders die des Myron von denen, welche vorher oder ſpäter verfertigt worden, unterſcheiden kañ. Dieſe Merkmale ſind die Haare auf dem Kopfe und an der Schaam, welche nach der Anzeige des Plinius und anderer alten Scribenten eben ſo gebildet waren wie an den hetruriſchen Figuren; und

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.

2) Galiani Vitruv. l. 3. c. 2. p. 105. n. 5.

3) [G. d. K. a. a. O. 10—11 §. Note.]

die Köpfe, welche, wofern nicht ganz, doch einigermaßen nach dem alten Style geweſen ſind.[1] Dieſe Art zu arbeiten läßt ſich ſehr gut mit einer großen Wiſſenſchaft vereinigen und wir danken ihr Figuren, die mit der äuſſerſten Zartheit vollendet ſind. Um die Sache näher zu bezeichnen, will ich hier als Beiſpiele die Bildhauereien und Gemälde anführen, die kurz vor Raphael verfertigt ſind, als die wieder auferſtandene und ſchon herangewachſene Kunſt der Zeichnung ihrer völligen Reife entgegenging; was beſonders die Gemälde betrift, ſo können ſie in Hinſicht des Colorits und der Führung des Pinſels mit den Werken der ausgezeichnetſten Meiſter wetteifern.

§. 97. Weñ nun dieſe beiden Merkmale hinreichend ſind, — und warum ſollten ſie es nicht? — um zu wiſſen, wie die kurz vor dem Phidias und Polykletus verfertigten Werke beſchaffen waren: ſo will ich zuerſt zwei nakte Statuen im Palaſte Farneſe anführen, welche ich für Figuren zweier Athleten halte; zweitens die oben erwähnte Pallas in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, die ich unter Numero 17 beibringe: und drittens eine weibliche Statue im Palaſte Giuſtiniani, welche man wegen des bis oben auf den Kopf gezogenen Gewandes irrig für eine Veſtalin ausgibt,[2] wie auch die ſchon angeführete Muſe im Palaſte Barberini.[3] Wiewohl man bei den zwei Athleten an ihren gewandten und ſchlanken Gliedern und an den elaſtiſchen ohne irgend eine Härte angedeuteten Muſkeln eine große Wiſſenſchaft der Zeichnung wahrnimt, die mit ſeltner Meiſterſchaft

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.

2) [G. d. K. 8 B. 2 K. 1 §. unter den Abbildungen Numero 96.]

3) [Unter den Abbildungen Numero 97.]

des Meißels ausgeführet iſt: ſo haben die Köpfe, weñ ſie auch klein und verhältnißmäßig ſind, dennoch nicht die Geſichtszüge und Formen, welche man an ſo vielen andern in der Blüthe der Kunſt verfertigten griechiſchen Statuen bemerkt, und die Haare ſind gearbeitet, wie wir ſagten, daß Myron ſie zu machen pflegte. Die Pallas zeigt ähnliche Merkmale, und vielleicht ſolche, wie die Figuren im Anfange oder kurz vor dieſer Epoche, von welcher wir handeln, haben mußten; und endlich die Muſe kañ, weñ ich nicht irre, für die Arbeit irgend eines berühmten Künſtlers aus eben dieſer Epoche gehalten werden. Wer ſie mit jener andern, ſchon von mir erwähnten Muſe im päbſtlichen Garten auf dem Quirinale vergleichet, wird meiner Meinung ſein.

§. 98. Wir wiſſen aus einer griechiſchen Siñſchrift des Antipaters, daß drei große griechiſche Künſtler vor der Zeit des Phidias drei Muſen gearbeitet hatten; wovon die eine zwei Flöten in der Hand hielt, und vom Kanachus war; die zweite mit einer Cithar (χέλυς) war vom Ariſtokles, dem Bruder des Kanachus; und die dritte mit einer Leyer (βαρβιτος) vom Ageladas, dem Meiſter des Polykletus. 1) Die Muſe im Palaſte Barberini köñte eine von dieſen drei Muſen ſein, und zwar gerade die leztere, weñ man dasjenige vergleichet, was ich oben über dieſe Statue geſagt habe. Die Leyer, welche βαρβιτος, und nach dem Pollux auch βαρυμιτος hieß, 2) war ein Inſtrument mit groben Saiten, wahrſcheinlich wie dasjenige, welches die beiden oben angeführeten Muſen und eine Statue des Apollo im Muſeo Capitolino in

1) Analecta, t. 2. p. 15. n. 35. [G. d. K. a. a. O.]

2) L. 4. c. 9. segm. 59.

der Hand halten;[1]) man ſieht ein ſolches Inſtrument auch auf einem herculaniſchen Gemälde abgebildet.[2]) Dieſem Inſtrumente gleichet die Leyer in der Hand einer Muſe auf einem erhobenen Werke, das in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani ſteht. Die Cithar (χελυς) hatte ihren Namen von der Schildkröte, weil Mercurius bei der Erfindung derſelben die Geſtalt von der Schale dieſes Thiers entlehnte, und ſo ſieht man ſie zu den Füßen einer Statue dieſes Gottes in der Villa Negroni, und in der großen Grupe des ſogenañten farneſiſchen Stiers, zu den Füßen des Amphion, der ſie vom Mercurius erhielt.

§. 99. Die Statue der ſogenañten Veſtalin im Palaſte Giuſtiniani muß irgend eine Göttin vorſtellen, wiewohl ich ſie nicht zu beſtimmen weiß, da ihr ein Arm fehlet, welcher vielleicht das Symbol hielt, woran ſie zu erkennen war. Sie hat ein kurzes Kleid, welches ihr bis an die Hüften reichet, und wovon ein Theil ihr den Kopf von hinten bis an den Wirbel bedeket; der Rok fällt in ſenkrechten, wie Rohr ſteifen Falten herab, und die Füße ſind nicht ſichtbar. Das Geſicht iſt übrigens ſchön, aber ſtrenge; die Augenbraunen und Augenlieder ſind ſchneidend ſcharf, die Lipen durch einen Einſchnitt umzogen, und die Naſe hat einen flachen Rüken mit ſcharfen Kanten; folglich dürfte man, nach den Geſichtszügen zu urtheilen, dieſes Werk für jünger halten als die eben zuvor erwähnte Pallas in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani.

§. 100. Weñ eine gewiſſe Härte, die den Wer-

1) Mus. Capitol. t. 3. tav. 13.

2) Pitt. d'Ercol. t. 2. tav. 1.

ken des Hegeſias eigen war,[1]) hinreichte, um zu behaupten, daß er in den Zeiten lebte, von welchen hier die Rede iſt: ſo köñte man vielleicht die koloſſalen Statuen des Kaſtor und Pollux auf dem Capitolio als Denkmale dieſer Zeiten anführen;[2]) deñ man findet an ihnen bei einer aufmerkſamen Betrachtung gerade die von mir bisher beſchriebene Härte. Auch köñte man ſie für dieſelben halten, welche von eben dieſem Künſtler gearbeitet waren und vor dem Tempel des Jupiter tonans am Fuße des Capitols ſtanden,[3]) weil ſie gerade hier gefunden ſind.

§. 101. Die Kunſt der Zeichnung in Griechenland, welche immer gleiches Schikſal mit dem Volke hatte, war beſonders eine unzertreñliche Gefährtin der Athenienſer bei allen ihren Staatsveränderungen, und mehr als anderswo hatte ſie in Athen ihren Siz genommen, und erreichte dort die höchſte Stufe der Vollkommenheit. Als Athen, das von den Perſern verbrañt und zerſtört worden, ſich aus ſeiner Aſche erhob durch die ewig denkwürdigen Siege in den Gefilden von Marathon und in den Gewäſſern von Salamis, wie auch durch die Bemühung des Themiſtokles, welcher den Staat von neuem auf Freiheit gründete: wurde Athen, das nun frei und mit ſolchem Ruhme gekrönet war, daß es denſelben über ganz Griechenland verbreiten koñte, die Lehrerin und die Freiſtätte der Kunſt.[4]) In Athen und von dort aus errichtete die Kunſt den majeſtätiſchen Tempel, woher ſie der damaligen Nachkommenſchaft,

1) Quintil. l.12. c.10. princ. [G. d. d. K. 9 B. 1 K. 31 §.]

2) [G. d. K. a. a. O. Note.]

3) Plin. l. 34. c. 8. sect 19. n. 16.

4) [G. d. K. a. a. O. 21—26 §. Note.]

und der heutigen, welche ſie noch anerkeñt und bildet, Geſeze und Vorſchriften ertheilte; deñ Themiſtokles und nach ihm Perikles, ſtets bedacht, ihr Vaterland durch die Waffen und Künſte vor der Welt furchtbar und glänzend zu machen, wekten und belebten die geiſtige Kraft nicht nur ihrer Mitbürger, ſondern reizten auch die andern Städte Griechenlands, welche über die Vorzüge Athens eiferſüchtig wurden, zur Verherlichung des griechiſchen Namens und zu den Fortſchritten der Kunſt mitzuwirken. Jonien in Kleinaſien, Sicilien und Großgriechenland in Italien vereinigten ſich mit Hellas, ihrer gemeinſchaftlichen Mutter und Ernährerin, und machten ſich ebenfalls frei. Die Griechen in Jonien verdankten ihre Freiheit den Atheniensern; die in Sicilien und in Großgriechenland dem Hiero von Syrakus wegen des Siegs, den er über die Kathaginenſer, die Bundesgenoſſen der Perſer und die Feinde der griechiſchen Freiheit davon getragen. So begañ die Freiheit, auch auſſerhalb Athen in dieſen Ländern ähnliche Wirkungen auf die zeichnenden Künſte hervorzubringen, wie ſie ſchon in Athen ſelbſt gezeigt hatte.

§. 102. Die Natur ſchien damals alle ihre Kräfte in Bewegung zu ſezen, um auſſerordentliche Menſchen in jeder Art von Fähigkeiten hervorzubringen, und die bis izo in Muße und ohne Aufmunterung gebliebenen Geiſter zu befruchten. Dieſe Länder glichen einem guten aber vernachläßigten Boden, welcher, weñ man anfängt ihn zu bauen, mit ungewöhnlichem Reichtume Früchte trägt. Kurz, die auf die Freiheit geimpfte Kunſt, von welcher hier die Rede iſt, verbreitete ſich über ganz Griechenland mit einer neuen Kraft und einem neuen Geiſte des Ruhms und der Nacheiferung; und die Zeit einer ſo merkwürdigen und ruhmvollen Veränderung bei den Griechen

fällt in die nächſten funfzig Jahre nach dem perſiſchen Kriege.[1]

§. 103. Äſchylus, welcher unter den Vertheidigern der griechiſchen Freiheit in der Schlacht bei Marathon geweſen, erſchien auf der Bühne mit den erſten durch verſchiedene Begebenheiten weislich verflochtenen und durch ſeine erhabene und prächtige Sprache veredelten Tragödien. Sophokles erreichte wenige Jahre hernach durch Rieſenſchritte das höchſte Ziel, wohin der menſchliche Geiſt und die Einbildung in der tragiſchen Dichtung nur gelangen kan̄, und um eben jene Zeit wurde dieſe Kunſt vom Euripides durch ſeine aus der tiefſten Philoſophie geſchöpften Lehren und Gedanken ausgeſchmükt. Die epiſche Poeſie kam in Aufnahme durch die Gedichte des Homerus, welche überall verbreitet und durch Rhapſoden abgeſungen wurden; unter dieſen war Cynäthus der erſte, welcher in der neun und ſechzigſten Olympiade öffentlich in Syrakus die Ilias und Odyſſee abſang.[2] Epicharmus hatte kurz vorher die erſte Komödie auf die Bühne gebracht, und Simonides ſchrieb um dieſe Zeit die erſten Elegien.[3] Anaxagoras in Athen, Demokritus in Jonien, und unter den Griechen in Italien Zeno von Elea, lehrten die in wiſſenſchaftliche Form gebrachte Weltweisheit; damals wurde die Redekunſt eine Wiſſenſchaft durch die Bemühung des Gorgias von Leontium in Sicilien.[4] Herodotus, der Homerus unter den Geſchichtsſchreibern und der Zögling der

1) Diod. Sic. l. 12. princ. [G. d. K. 9 B. 2 K. 1 §. Note.]

2) Schol. ad Pindar. Nem. II. princ. [Wolfii proleg. Homer. XXIII.]

3) [G. d. K. 9 B. 1 K. 26 §. Note.]

4) Diod. Sic. l. 12. c. 53.

Gratien, brachte endlich die berühmten Thaten jener Zeiten auf die Nachwelt.

§. 104. Unter ſolchen für die ſchönen Künſte günſtigen und glüklichen Umſtänden erſchienen in der Bildhauerei die großen Geiſter: Phidias, Polykletus, Alkamenes, Skopas, Pythagoras und Kteſilaus; in der Malerei Parrhaſius und Zeuxis, dieſer in Großgriechenland, jener in Jonien.

§. 105. Phidias blühete, wie Plinius berichtet, in der drei und achzigſten Olympiade.[1] Dieſe Beſtimmung beziehet ſich nicht auf die Blüthe ſeines Alters, ſondern auf die damaligen Zeitumſtände, welche man beim Plinius als den Grund anſehen muß, weßhalb er die Blüthe der alten Künſtler in gewiſſe Jahre ſezet. In dem zweiten Jahre der eben gedachten Olympiade war nach dem Bericht des Diodorus in der ganzen Welt Friede,[2] welcher ſowohl zwiſchen Griechenland und dem Könige von Perſien, als auch unter den Griechen ſelbſt hergeſtellt wurde in dem dreiſſigjährigen Bündniſſe, das die Athenienſer mit den Spartanern ſchloßen.[3] In Sicilien endigten die Feindſeligkeiten durch den Vertrag der Karthaginenſer mit dem König Gelon von Syrakus, welchem alle griechiſchen Städte dieſer Inſel beitraten;[4] und gedachter Scribent ſagt, daß damals in Griechenland nichts als Feſte und Luſtbarkeiten geſehen worden.[5] Dieſe glüklichen Umſtände ſind vermuthlich der Grund, weßhalb Plinius die Blüthe des Phidias in die gedachte Olympiade

1) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 3. [5 Band, VI. Beilage.]

2) L. 12. c. 26. [G. d. K. 9 B. 2 K. 5 §. Note.]

3) [Ebendaſ.]

4) [Ebendaſ.]

5) Diod. Sic. l. 12. c. 26.

ſezet, und man begreift, wie ſehr die allgemeine Ruhe und Fröhlichkeit unter den Griechen nothwendig die Künſtler und beſonders den Phidias ermuntern mußten, die ſchon angefangenen Werke zu vollenden und neue zu unternehmen. Hieraus erkläret ſich, wie Ariſtophanes zu verſtehen ſei,[1]) weñ er von dem als Göttin aufgeführten Frieden ſagt, daß Phidias Verwandtſchaft mit demſelben habe: ὁπως αυτῃ προςηκοι Φειδιας. In dieſem Gedanken haben ſowohl der griechiſche Scholiaſt als auch alle Kritiker,[2]) den einzigen Florenz Chriſtian ausgenommen,[3]) etwas zu ſehen vermeint, was ganz entfernt von der Meinung des Dichters iſt.[4])

§. 106. Die zwei berühmteſten Schüler des Phidias waren Alkamenes aus Athen und Agorakritus von der Inſel Paros, welche in Verfertigung einer Statue der Venus um die Wette ſtritten.[5]) Bei dieſer Arbeit erhielt Alkamenes vor dem Agorakritus den Preis, weil die Athenienſer zum Vortheile ihres Mitbürgers entſchieden.[6]) Agorakritus, den dieſer Vorzug ſeines Nebenbuhlers ſchmerzte, verkaufte ſeine Venus, weil ſie nicht in Athen bleiben ſollte, nach Rhamnus, einem kleinen Orte im attiſchen Gebiete, wo dieſe Statue von Einigen für ein Werk des Phidias gehalten wurde, weil

1) Pac. v. 615.

2) Erasmi Adag. p. 549. Hier ſchon ſind die Worte richtig ausgelegt. Meyer.

3) Aristoph. Pac. edit. Q. Sept. Flor. Christ. p. 65.

4) [G. d. K. a. a. O. 7 §. Note.]

5) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3. Pausan. l. 1. c. 19.

6) [G. d. K. a. a. O. 16 §. Note.]

dieſer an die Arbeiten ſeines Schülers Agorakritus, den er liebte, die lezte Hand zu legen pflegte. 1) Allein Agorakritus, hiermit noch nicht zufrieden, wollte auch ſogar den Namen an jener Venus geändert wiſſen, und überließ ſie den Rhamnuſiern mit dem Bedinge, daß dieſelbe als eine Nemeſis aufgeſtellt werden ſollte. In der Vorausſezung, daß an dieſer Statue, wie man glauben muß, weder die Geſtalt noch die Keñzeichen verändert worden, entſtehet natürlich die Frage: wie koñte Venus eine Nemeſis vorſtellen? Und gleichwohl iſt dieſes Bedenken niemanden eingefallen. Aus dieſer Frage fließen zwei andere Zweifel: ob dieſe Venus nakt oder bekleidet geweſen, und was für ein Keñzeichen beiden Göttinen gemein ſei, daß die eine für die andere gelten könne. Der erſte Zweifel wird durch die Antwort gelöſet, daß die Statue nach der größten Wahrſcheinlichkeit bekleidet geweſen, wie es Venus ſowohl als die Gratien in den älteſten Zeiten waren; und auch noch in den ſpätern Zeiten des Praxitelis Venus auf der Inſel Kos geweſen iſt. 2) Von nicht größerer Erheblichkeit wird der zweite Zweifel ſein, weñ man auf dasjenige achten will, was ich über die unter Numero 25 der alten Denkmale dieſes Werks angeführte kleine Statue der Nemeſis geſagt habe. Dañ wird man nicht ohne Wahrſcheinlichkeit ſchließen können, daß die Venus des Agorakritus eine ohngefähr gleiche Stellung mit der Nemeſis gehabt habe, nämlich mit einem gebogenen Arme, ſo daß ſie mit demſelben ihr Gewand vor der Bruſt in die Höhe hielt; welches die Schamhaftigkeit bedeuten koñte und auf

1) Pausan. l. 1. c. 33. [S. d. K. a. a. O. Note.]

2) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4.

ſezet, und man begreift, wie ſehr die allgemein
be und Fröhlichkeit unter den Griechen nothw
die Künſtler und beſonders den Phidias e
tern mußten, die ſchon angefangenen Werke zu
den und neue zu unternehmen. Hieraus erklär
wie Ariſtophanes zu verſtehen ſei,[1] wen
dem als Göttin aufgeführten Frieden ſagt
Phidias Verwandtſchaft mit demſelben habe
αυτη προσηκοι Φειδιας. In dieſem Gedank
ben ſowohl der griechiſche Scholiaſt als an
Kritiker,[2] den einzigen Florenz Ch
ausgenommen,[3] etwas zu ſehen vermeint, w
entfernt von der Meinung des Dichters iſt.[4]

§. 106. Die zwei berühmteſten Schüler d
dias waren Alkamenes aus Athen und
kritus von der Inſel Paros, welche in Verf
einer Statue der Venus um die Wette ſtr
Bei dieſer Arbeit erhielt Alkamenes v
Agorakritus den Preis, weil die Athenie
Vortheile ihres Mitbürgers entſchieden.[6]
kritus, den dieſer Vorzug ſeines Nebenbuhlers
te, verkaufte ſeine Venus, weil ſie nicht i
bleiben ſollte, nach Rhamnus, einem klein
im attiſchen Gebiete, wo dieſe Statue von
für ein Werk des Phidias gehalten wurd

1) Pac. v. 615.

2) Erasmi Adag. p. 549. Hier ſchon ſind die W
tig ausgelegt. Meyer.

3) Aristoph. Pac. edit. Q. Sept. Flor. Christ. p.

4) [G. d. K. a. a. O. 7 §. Note.]

5) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3. Pausan. l. 1. c

6) [G. d. K. a. a. O. 16 §. Note.]

te an die Arbeiten ſeines Schülers Agorakri-
, den er liebte, die lezte Hand zu legen pflegte. 1)
n Agorakritus, hiermit noch nicht zufrieden,
te auch ſogar den Namen an jener Venus ge-
en wiſſen, und überließ ſie den Rhamnuſiern mit
Bedinge, daß dieſelbe als eine Nemeſis auf-
lt werden ſollte. In der Vorausſezung, daß
dieſer Statue, wie man glauben muß, weder die
alt noch die Keñzeichen verändert worden, ent-
t natürlich die Frage: wie koñte Venus eine
meſis vorſtellen? Und gleichwohl iſt dieſes Be-
en niemanden eingefallen. Aus dieſer Frage flie-
wei andere Zweifel: ob dieſe Venus nakt oder
eidet geweſen, und was für ein Keñzeichen bei-
öttinen gemein ſei, daß die eine für die an-
gelten könne. Der erſte Zweifel wird durch
ntwort gelöſet, daß die Statue nach der größ-
Wahrſcheinlichkeit bekleidet geweſen, wie es Ve-
ſowohl als die Gratien in den älteſten Zeiten
n, und auch noch in den ſpätern Zeiten des
xitelis Venus auf der Inſel Kos geweſen
2) Von nicht größerer Erheblichkeit wird der
e Zweifel ſein, weñ man auf dasjenige achten
was ich über die unter Numero 25 der alten
kmale dieſes Werks angeführte kleine Statue
Nemeſis geſagt habe. Dañ wird man nicht
e Wahrſcheinlichkeit ſchließen können, daß die
nus des Agorakritus eine ohngefähr gleiche
ellung mit der Nemeſis gehabt habe, nämlich
einem gebogenen Arme, ſo daß ſie mit demſel-
ihr Gewand vor der Bruſt in die Höhe hielt;
ches die Schamhaftigkeit bedeuten koñte und auf

1) Pauſan. l. 1. c. 33. [S. d. K. a. a. O. Note.]
2) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4.

dieſe Art aus der Venus, ohne die Keñzeichen zu verändern, eine Nemeſis zu machen war. 1)

§. 107. Polykletus, der große Nacheiferer des Phidias, war ſein Nebenbuhler zu Argos in der berühmten koloſſalen Juno aus Elfenbein und Gold, die nach dem Muſter des aus eben dieſem Stoffe verfertigten olympiſchen Jupiter des Phidias gearbeitet war. 2) Unter den vielen berühmten Werken des Polykletus, die von den folgenden Künſtlern ſtudirt und nachgeahmt worden, will ich nur zwei kleine Figuren von Erzt anführen, welche Kanephoren vorſtellten, das iſt: Jungfrauen, die an Feſten der Ceres Körbe, welche aus Weidenzweigen geflochten und mit gewiſſen auf die Verehrung dieſer Göttin anſpielenden Heiligtümern angefüllt waren, auf dem Haupte trugen; 3) der berüchtigte Verres raubte dieſe Figuren den Theſpiern in Böotien. 4) Über zwei Kanephoren von gebrañter Erde, die unter Numero 182 der nachfolgenden Denkmale angeführet worden, habe ich die Muthmaßung gewagt, daß ſie eine Abbildung jener ſehr berühmten Figuren ſein köñten. 5) In dieſer Vermuthung beſtärket mich ſelbſt der Styl der Zeichnung, durch welchen ſich deutlich offenbaret, daß in dieſem Werke von gebrañter Erde eine ſehr alte Zeichnung und

1) [G. d. K. a. a. O. 17 §.]

2) [G. d. K. a. a. O. 22 §.]

3) Pauſan. l. 1. c. 27. Spanhem. ad Callimach. hymn. in Cerer. v. 127.

4) Cic. in Verr. act. 2. l. 4. c. 3.
[Nicht den Theſpiern in Böotien, ſondern dem Hejus in Meſſana, welcher dieſe Kanephoren in ſeiner Hauscapelle aufgeſtellt hatte, wie der Autor in der G. d. K. 9 B. 2 K. 23 §. richtig anführt.]

5) [G. d. K. a. a. O. 23 §. Note.]

vielleicht die des Polykletus nachgeahmt ſein müße. Wird dieſes als wahrſcheinlich angenommen, ſo köñte man aus den Kanephoren von gebrañter Erde erſehen, wie die Zeichnung in den Werken der berühmten Meiſter, von denen hier die Rede iſt, beſchaffen geweſen, das heißt: daß ſie ſich noch zu der ſyſtematiſchen oder derjenigen Art neigte, welche ſich von der Natur entfernt. Man würde auch erkennen, worin das Verdienſt des Lyſippus beſtanden, welcher ohngefähr hundert Jahre hernach die Kunſt zu ihrem Urſprunge, von welchem ſie ſich entfernt hatte, nämlich zur Nachahmung der Natur zurükführete. Man bemerkt daher an den hier erwähnten Figuren eine gewiſſe ſteife Strenge in der Handlung und Stellung, ſonderlich der Füße, und man köñte auch den Händen noch ein wenig mehr Gratie wünſchen.

§. 108. Während Polykletus ſich durch Figuren von Erzt, und Phidias durch koloſſale Statuen von Elfenbein und Gold auszuzeichnen ſuchte: bemühte ſich Skopas, durch Statuen in Marmor Ruhm zu erlangen.[1] Dieſer Bildhauer darf in der gegenwärtigen Abhandlung um ſo weniger übergangen werden, je wahrſcheinlicher es iſt, daß die unter dem Namen der Niobe bekañte Statuengrupe ſeine Arbeit iſt. Man mag dieſes Werk für dasjenige nehmen, von welchem Plinius redet,[2] oder für eine Copie deſſelben, welcher Zweifel indeſſen bis izo noch von niemanden erhoben iſt: in beiden Fällen gibt es dieſelben Gründe an die Hand, aus denen man ſich ein Urtheil bilden kañ; deñ will man annehmen, daß es eine andere

1) [G. d. K. a. a. O. 25 §. Note.]

2) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 8. [G. d. K. a. a. O. 26—27 §. Note.]

gleichfalls berühmte Niobe gegeben, ſo kan̄ man vorausſezen, daß ſie ohne Veränderung des Styls nach der berühmteſten copirt worden. Plinius ſagt, daß die Niobe in Rom von Einigen dem Skopas, von Andern dem Praxiteles zugeſchrieben wurde,[1]) und die Niobe des leztern wird auch in einer griechiſchen Sin̄ſchrift angeführt.[2]) Zur Zeit des Plinius kon̄te man in Rom die Niobe mit ſo vielen andern Statuen dieſer beiden Bildhauer vergleichen, daß wir uns wundern müßen, wie man damals nicht den Meiſter der Niobe zu beſtimmen gewußt hat. Unſere Einſicht reichet nicht ſo weit; aber die reine Einfalt der Gewänder an den Töchtern der Niobe reimet ſich beſſer zu den Ideen, welche wir von der Kunſt in dem Jahrhundert des Skopas haben, als zu denen vom Style des Praxiteles, welcher ohngefähr achtzig Jahre nach jenem blühete. Die Wahrſcheinlichkeit auf Seiten des Skopas vermehret ſich durch Vergleichung eines in Gyps geformeten und in Rom erhaltenen Kopfes der Niobe mit dem gleich großen Kopfe an der Statue der Niobe, indem man an dieſer den empfindlich ſcharfen Umriß der Augenbraunen erblikt, welcher ein Ken̄zeichen des entfernten Altertums zu ſein pflegt; und welches man nicht an dem eben erwähnten Kopfe in Gyps ſieht, wo im Gegentheile alles weich und rundlich gehalten iſt, was mehr Gratie hervorbringt, von welcher Praxiteles der Vater in ſeiner Kunſt war. Hieraus ergibt ſich zum wenigſten, daß in Rom zwei von einander verſchiedene Statuen der Niobe waren, und ſollten wir über die Meiſter von beiden entſcheiden, ſo würden wir dem Praxiteles diejenige zuſchreiben, von welcher

1) L. c.

2) Analecta, t. 3. p. 214. n. 298.

der Kopf in Gyps herrühret, und dem Skopas die Niobe, welche ſich in Marmor ganz erhalten hat.

§. 109. Der von mir zulezt unter den Zeitgenoſſen des Phidias genañte Bildhauer iſt Kteſilaus, welcher zugleich mit dem Phidias und Polykletus eine der drei für den Tempel zu Epheſus beſtiṁten Amazonen[1]) und die gleichfalls berühmte Statue des Perikles gearbeitet hat.[2]) Ich gedenke des Kteſilaus in der gegenwärtigen Abhandlung, weil man die Statue im Muſeo Capitolino, die gemeiniglich für die Figur eines ſterbenden Fechters gehalten wird, für ein Werk eben dieſes Künſtlers ausgegeben.[3]) Um zu behaupten, daß es die Statue eines ſterbenden Menſchen von dieſem Stande ſei, führet man an, was Plinius von der durch die Hand eben dieſes Künſtlers gearbeiteten Statue eines verwundeten Sterbenden erzählet, in welcher die Gränze zwiſchen Leben und Tod ſo gut und mit ſo ſchöner Miſchung ausgedrükt war, daß man empfinden koñte, wie viel noch Leben in ihm übrig ſei: *in quo poſſit intelligi quantum reſtet animæ.*[4]) Aber das vorzügliche Verdienſt eben dieſes Künſtlers war dem Plinius zufolge, edle Menſchen noch edler erſcheinen zu laſſen: *quod nobiles viros nobiliores fecit.*[5]) Nicht zu gedenken, daß die Klopfechter den Griechen der damaligen Zeit unbekañt waren, möchte es unwahrſcheinlich ſein, daß Kteſilaus ſich heruntergelaſſen, Statuen von einem ſo

1) [Plin. l. 34. c. 8. ſect. 19. Es waren nicht drei, ſondern fünf. G. d. K. a. a. O. 32 §. Note.]

2) Plin. l. 34. c. 8. ſect. 19. n. 14.

3) Maſſei raccolta di Statue, tav. 65. [G. d. K. a. a. O. 43 §. Note. Unter den Abbildungen Numero 99.]

4) L. 34. c. 8. ſect. 19. n. 14.

5) L. c.

gemeinen und niedrigen Stande zu arbeiten, wie die capitoliniſche iſt; deñ daß dieſelbe eine Porſon von gemeinem Stande vorſtelle, zeigen die Geſichtszüge, die Hände und Füße. Man erkennet darin einen Menſchen, welcher ein kümmerliches Leben unter Handarbeiten geführet und dadurch die Hände entſtellet, und die Füße hart und ſchwielig gemacht hat. Ferner hat dieſe Statue einen Strik um den Hals und ſie liegt auf einem länglich runden Schilde, und einem zerbrochenen Blaſehorn, das dem römiſchen Lituus ähnlich iſt; das Schwert und den Gürtel übergehe ich als neue Ergänzungen, die von einem Künſtler, der nichts von den Schwertern der Alten verſtand, gemacht worden. Da nun dieſe Statue nicht den Sterbenden des Kteſilaus vorzuſtellen ſcheint: aus welchem Grunde will man ſie für einen Klopfechter ausgeben?

§. 110. Das Horn und der Strik um den Hals dieſer Statue erinnern mich an eine Inſchrift, welche an der Statue eines gewiſſen Archias, eines olympiſchen Siegers ſtand.[1] Die Inſchrift lautet alſo:

Ουϑ' ὑπο σαλπιγγων, ȣτ' ανaδειγματ' εχων,

welches ſo viel heißt als: „weder auf dem Horne blaſend, noch den Strik um den Hals habend;“ deñ das Wort αναδειγματα wird vom Heſychius mit ἡνιας περιτραχηλȣς, Zügel oder Strik um den Hals, erkläret.[2] Nun aber waren diejenigen, welche einen Strik um den Hals trugen, die Ausrufer oder Herolde, von den Griechen κερυκες genañt; das Horn und der Strik, die in der angeführten In-

1) Pollux, l. 4. c. 12. segm. 92.

Anthol. Græc. edit. Jacobs. t. 4. p. 185. n. 313. t. 12. p. 61. Meyer.

2) Voce αναδειγματα.

ſchrift zugleich erwähnt werden, laſſen mich dieſes glauben, und Salmaſius vermuthet, daß die Herolde ſich einen Strik bis auf eine gewiſſe Weite um den Hals ſchnüreten, um bei der ſtarken Anſtrengung im Blaſen des Horns nicht etwa eine Ader zu zerſprengen. [1]) Das Lob des Herolds in der Inſchrift iſt alſo, daß derſelbe kein Horn noch Strik nöthig gehabt, ſondern daß er blos mit ſeiner Stimme die ganze Verſamlung der Griechen in den olympiſchen Spielen überrufen und den Sieg davon getragen. Iſt dieſes nicht hinreichend, um zu beweiſen, daß die capitoliniſche Statue einen ſolchen Herold vorſtelle? Ich glaube, mit Perſonen zu reden, welche wohl wiſſen, daß ſeit der ſechs und neunzigſten Olympiade zu Elis auch ein Wettſtreit zwiſchen den Hornbläſern (σαλπιγκται) und den Herolden eingeführt war; [2]) die Wettſtreiter ſtanden auf einer am Eingange der Reñbahn gemachten Erhöhung und der Sieger erhielt eine Belohnung, welche, nach der angeführten Inſchrift zu urtheilen, in der Errichtung einer Statue oder in irgend einer andern Verewigung ſeines Namens beſtand. [3])

§. 111. Man könte aber meiner Behauptung, daß die capitoliniſche Statue einen ſolchen Herold vorſtelle, den Schild entgegenſezen, auf welchem ſie liegt; allein da man weiß, daß die Ausrufer und Herolde, die von einem Lande in das andere und von einem Heere an das andere abgeſchikt wurden, den Heroldſtab (caduceus) trugen: ſo kañ man wohl annehmen, daß ſie zuweilen auch einen ſolchen Schild zu tragen pflegeten; deñ ein Schild ſchiket ſich für einen Herold eben ſo gut als ein Spieß, wie man ihn in der linken Hand einer unbekleideten

1) Ad Polluc. l. 4. c. 12. segm. 92. p. 402.
2) Euseb. chronic. p. 41.
3) Pausan. l. 5. c. 22.

Figur ſieht, die einen Herold vorſtellet, und auf einem Gefäße von gebrañter Erde in dem Muſeo des Collegii Romani gemalt iſt. Man erkennet dieſe Figur an dem Heroldſtabe, den ſie in der rechten Hand hält, und einen weiſſen Hut hat ſie hinten auf die Schulter herabgeworfen. Dieſe Vaſe ſieht man in Kupfer geſtochen am Ende des vorigen Kapitels. 1) Wirklich pflegte man in Italien die Herolde, welche den Krieg ankündigen ſollten, nicht nur mit einem Heroldſtabe, ſondern auch mit einem Spieße abzuſchiken, um ihn in das feindliche Land zu werfen. Und warum ſollte man nicht glauben, daß in Griechenland die Herolde ſtatt eines Spießes mit einem Schilde, der eben ſo gut wie jener ihren Auftrag andeutete, abgeſchikt worden?

§. 112. Übrigens köñte man auch noch einen Unterſchied unter den Herolden machen, ſo daß die, welche im Kriege gebraucht wurden, kein blaſendes Inſtrument mit ſich geführt hätten. Aber wir wiſſen aus dem Athenäus, daß die Herolde von gewiſſen barbariſchen Völkern mit Flöten und mit einer Leyer an ihre Feinde abgeſchikt wurden, um die Gemüther zu erweichen 2) Von den muſikaliſchen Inſtrumenten, welche ſolche Herolde in alten Zeiten mit ſich führen mußten, iſt wahrſcheinlich der heutige Gebrauch entſtanden, von einem Heere an das andere Trompeter abzuſchiken, welche das Geſchäft der alten Herolde verrichten. Wirklich ſieht man auf einem Gefäße von gebrañter Erde in der vaticaniſchen Bibliothek einen bis auf den Helm entwafneten Jüngling abgebildet; der ein vielfach gewundenes Horn hält, von welchem eine Art Fahne

1) [Unter den Vignetten oder Verzierungsbildern Numero 11.]

2) Athen. l. 14. c. 6. [n. 24.]

oder Standarte herabhängt, und er ſtehet unter einigen Kriegern, indem er einer betagten Perſon, die unter der Halle eines Tempels oder Palaſtes ſizt, die Hand reichet.[1])

§. 113. Endlich köñte man fragen, wie und warum in der capitoliniſchen Statue ein verwundeter und ſterbender Herold abgebildet worden? Obgleich ich nicht ſchuldig bin, hierauf zu antworten, nachdem ich glaube, Gründe und Keñzeichen genug angeführet zu haben, die uns in derſelben einen Herold zeigen, will ich dennoch hinzufügen, daß hier Polyphontes, der Herold des Königs Lajus von Theben, welcher zugleich mit ſeinem Herrn vom Ödipus ermordet wurde, abgebildet ſein könne.[2]) Oder, da man in dem Geſichte unſerer Statue gewiſſe Züge bemerket, welche von einer beſtim̃ten Perſon entlehnet zu ſein ſcheinen: ſo köñte mit mehr Grund gemuthmaßet werden, daß es etwa Anthemokritus ſei, ein von den Megarenſern erſchlagener Herold der Athenienſer. Man zweifle nicht, daß dieſem Herolde Statuen errichtet, und die Sorgfalt angewendet worden, in denſelben ſein Bildniß zu treffen; deñ ſein Tod ſchien, wie Pauſanias meldet, von ſo großer Wichtigkeit, daß man glaubte, die Stadt Megara habe wegen dieſer Verlezung des Völkerrechts den Zorn der Götter erfahren, und ſich niemals, obgleich der Kaiſer Hadrianus ihr wohlwollte, wieder erholen können.[3]) Man ſah auch auf dem Wege, der von Athen nach Eleuſis führte, ein Denkmal, das dieſem Anthemokritus errichtet war.[4])

1) Dempster. Etrur. tab. 48.

2) Apollodor. l. 3. c. 5. sect. 7.

3) Pausan. l. 1. c. 36.

4) [S. d. K. 9 B. 2 K. 34—36 §. u. 6 B. 384 S.]

§. 114. Aber, um wieder einzulenken, es iſt ſchwer zu ſagen, ob uns aus dieſer Zeit des erſten Glanzes der griechiſchen Kunſt noch andere Denkmale übrig geblieben; wenigſtens kañ ich für ein ſolches Denkmal die Vergötterung des Homerus im Palaſte Colonna nicht halten, wie ein gelehrter Brite aus einigen ſchwachen Gründen behauptet, die ſchon widerlegt waren, ehe er ſie vorbrachte. 1) Dieſes erhobene Werk mit Figuren, welche nicht völlig eine Spanne lang ſind, würde ſeiner Meinung nach zwiſchen der zwei und ſiebzigſten und vier und neunzigſten Olympiade verfertigt ſein und der einzige Grund einer ſolchen Vermuthung beruhet auf dem Worte ΧΡΟΝΟΣ, das unter der Figur, welche die Zeit vorſtellet, eingegraben iſt, und von ihm ΚΗΡΟΝΟΣ geleſen wird, weil Kircher, 2) Cuper, 3) Spanheim, 4) und Andere 5) eine gleiche Schreibart dieſes Wortes angenommen haben. Indem nun der gedachte britiſche Gelehrte vorausſezet, daß die Schreibart dieſes Wortes alſo ſei, macht er folgenden Schluß: ΚΗ. bezeichnete in älteren Zeiten den dopelten vom Dichter Simonides nicht vor der zwei und ſiebzigſten Olympiade erfundenen Buchſtaben Χ. (Allein dieſer Buchſtabe und die drei andern von neuer Erfindung wurden erſt in der vier und neunzigſten Olympiade allgemein und öffentlich gebraucht; wie Pauſanias bezeuget, und wir kurz vorher erwähnt haben. 6) Folglich muß die Vergötterung des Homerus im Palaſte Colonna,

1) Reinold. hist. litt. Græc. et Ital. p. 9.

2) Lat. vet. et nov. part. 2. c. 7.

3) Apoth. Homer. p. 40.

4) De præst. et usu numism. dissert. 2. §. 3. p. 96.

5) Chishull. Antiquit. Asiat. ad Inscr. Sig. p. 23.

6) [G. d. K. 3 B. 1 K. 14 §.]

an welcher noch KH ſtatt des X gebraucht iſt, vor der vier und neunzigſten Olympiade verfertigt ſein. Ohne zu bemerken, daß weder Cuper noch Schott, welche dieſes Denkmal in weitläuftigen Abhandlungen erläuterten, einen gleichen Schluß aus den Buchſtaben KH gezogen, würde Reinold allenfalls Beifall verdienen, weñ der Vorderſaz ſeines Schluſſes wahr wäre. Aber das Wort, von welchem hier geredet wird, iſt ΧΡΟΝΟΣ, und nicht ΚΗΡΟΝΟΣ, geſchrieben, welches ſchon Fabretti vor mir bemerket hat. 1)

§. 115. Übrigens iſt es nicht meine Abſicht, eine ausführliche Geſchichte der Kunſt zu ſchreiben, ſondern diejenigen Nachrichten zuſammenzuſtellen, aus welchen man ſich eine ſyſtematiſche Wiſſenſchaft von der griechiſchen Zeichnung bilden kañ, ſo weit dieſes bei dem Mangel an den hierzu nöthigen Hülfsmitteln möglich iſt. In dieſer Abſicht übergehe ich viele Bildhauer und Maler, welche ſich nach den oben erwähnten merkwürdigen funfzig Jahren in der Kunſt berühmt gemacht, indem ich ſie als die Schüler und Nachahmer der ſchon angeführten großen Meiſter betrachte.

§. 116. Die zweite Epoche der Kunſt hebet ſich an vom Praxiteles und gehet bis auf den Lyſippus und Apelles, indem ſie auch ihre unmittelbaren Nachfolger in ſich begreift. Die erſte Epoche kañ man den hohen und die zweite den ſchönen Styl nennen, weil Praxiteles und Apelles, wie ich ſchon oben geſaget habe, die Zeichnung durch die Gratie veredelten.

§. 117. So wie die öffentlichen Verhältniſſe in Griechenland mitgewirket hatten, die Kunſt der Zeichnung zu erheben: eben ſo erhielt ſie auch durch den

1) Explicat. tab. Iliac. p. 347. [G. d. K. a. a. O. u. 9 B. 2 K. 43 §. Note.]

Einfluß der äuſſern Umſtände ihre lezte Verfeinerung. Um dieſen lezten Schwung hervorzubringen, wirkte beſonders der Umſtand, daß in der hunderten Olympiade das ganze Syſtema der Staaten in Griechenland durch den Epaminondas verändert wurde, welcher ſein Vaterland Theben über Athen und Sparta erhob, nachdem die Spartaner dreiſſig Jahre hindurch Herren von ganz Griechenland geweſen waren.[1]) Dieſe beiden Städte trieb die Furcht vor der Übermacht der Thebaner an, den zwiſchen ihnen glimmenden Zunder der alten Eiferſucht auszulöſchen, und ſie machten ein Bündniß in der hundert und zweiten Olympiade, um den ruhmvollen Fortſchritten jenes Kriegers einen Dam̃ entgegenzuſezen. Die übrigen Städte traten dem Bündniſſe bei,[2]) das in dem erſten Jahre der gedachten Olympiade durch den König von Perſien vermittelt wurde, indem er ſeine Geſandten an alle Griechen abordnete.[3]) Dieſes Bündniß, oder dieſe in ganz Griechenland wieder hergeſtellte Ruhe iſt vermuthlich die Urſache, weßhalb Plinius die Blüthe der berühmten Bildhauer Polykles, Cephiſſodotus, Leochares und Hypatodorus in die hundert und zweite Olympiade ſezte.[4]) Unter den Arbeiten des Leochares wurde beſonders ein Ganymedes geſchäzt,[5]) von welchem noch die Baſe in der Villa Medici übrig iſt, mit folgender Inſchrift, deren Buchſtaben jünger ſind als dieſe Künſtler:[6])

1) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 1. c. 4.

2) [G. d. K. 9 B. 3 K. 10—11 §.]

3) Diod. Sic. l. 15. c. 38.

4) L. 34. c. 8. sect. 19. princ.

5) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 17. [G. d. K. a. a. O. 12 §.]

6) Spon. miscell. erud. antiq. sect. 4. p. 127.

ΓΑΝΥΜΗΔΗϹ
ΛΕΟΧΑΡΟΥϹ
ΑΘΗΝΑΙΟΥ.

§. 118. Allein die Kunſt kon̄te ihre Abſichten nicht ausführen wegen der Unruhen, welche von neuem in Griechenland und beſonders in Athen entſtanden. Dieſe Stadt wurde kurz nachher von den Spartanern, die jenen Bund gebrochen hatten, unterjochet; Lyſander gab ihr eine neue Regirungsform und ließ auch die große, durch die Bemühung des Themiſtokles erbauete Mauer ſchleifen, welche den piräeiſchen Hafen mit Athen vereinigte. 1)

§. 119. In dieſen Drangſalen, welche zu einer ſolchen Höhe geſtiegen waren, daß die Athenienſer von dreiſſig Tyrannen beherſcht wurden, trat Thraſybulus hervor und wurde ein Erretter ſeines Vaterlandes. Später erhob Konon dieſe Stadt wiederum zu ihrem vorigen Glanze, da er an der Spize einer perſiſchen Flotte die ſpartaniſche ſchlug, und die niedergeriſſenen Mauern Athens wieder aufführete. Wen̄ man, wie es wahrſcheinlich iſt, auf dieſe Zeit die Nachricht des Plutarchus beziehen darf, daß den Athenienſern die Aufführung einiger Tragödien des Euripides, und namentlich der Bakchanten, der Phöniſſä, des Ödipus, der Antigone, der Medea und der Elektra mehr gekoſtet als der ganze peloponneſiſche Krieg: 2) ſo läßt ſich wohl beurtheilen, welche große Freude dieſer Friede verurſachte, und zugleich der Schluß

1) Der Autor begeht hier einen ſeltſamen Anachroniſmus, indem er die Herſchaft der dreiſſig Tyrannen über Athen, und die Befreiung dieſer Stadt durch den Thraſybulus als Begebenheiten vorſtellt, die ſich nach der durch Pelopidas und Epaminondas herbeigeführten Blüthe Thebens ereignet haben. Meyer.

2) De gloria Atheniens. p. 348. [t. 7. p. 373. edit. Reisk.]

machen, daß dieſe Stadt, als Beſchüzerin der Künſte, mit nicht geringerem Glanze wird zu neuen Denkmalen der Bildhauerei und Malerei mitgewirkt haben, beſonders da dieſe Künſte, wie ſchon geſagt iſt, immer mit dem Glanze Athens verbunden waren. Da nun Plinius die Blüthe des Praxiteles in die hundert und vierte Olympiade ſezt,[1] ſo wird er, wie auch beim Phidias der Fall war, dieſe friedlichen Zeiten, durch welche ſich dieſe Olympiade auszeichnet, im Auge gehabt und ſie für den Fortgang der ſchönen Künſte beſonders günſtig gehalten haben.

§. 120. Dieſer Künſtler hatte unter vielen andern von den alten Scribenten und Dichtern geprieſenen Statuen auch einen jungen Apollo verfertigt, welcher eine Eidexe tödet und den Alten unter dem Beinamen σαυροκτονος bekañt war;[2] und man kañ nicht ohne Grund annehmen, daß die Figur in Lebensgröße, welche unter Numero 40 dieſer Denkmale vorkömt, entweder ein Werk dieſes großen Künſtlers, oder wenigſtens eine Copie iſt, in welcher ſeine Manier auf's Sorgfältigſte nachgeahmt worden; ſo groß iſt die Vortreflichkeit dieſer Statue, und in dieſem Falle köñte man ſich aus ihr ein Urtheil über den Styl und die Kunſt des Praxiteles bilden.

§. 121. Durch dieſe gegründete Vorausſezung beſtätigt ſich meine kurz vorher in Anſehung der Niobe geäuſſerte Vermuthung, daß in dem Style des Praxiteles, welcher ſich durch eine beſondere Gratie unterſchied, gewiſſe Theile wellenförmiger als in dem hohen Style der vorhergehenden Bildhauer ſein koñten, und zwar beſonders die Augen-

1) L. 34. c. 8. sect. 19. princ.

2) [G. d. K. 9 B. 3 K. 15 — 17 §.]

braunen, welche an unſerm Apollo nicht wie an den Köpfen der Niobe mit empfindlicher Schärfe angegeben, ſondern rundlich und mit Lindigkeit gehalten ſind. Man kañ ferner hieraus ſchließen, daß diejenigen Statuen, an welchen die Augenknochen und die Augenbraunen ganz rund und ſtumpf ſind, nach den Zeiten des Praxiteles gearbeitet worden, als die Kunſt anfing, bis zur Übertreibung in allem die äuſſerſte Weichlichkeit zu ſuchen. Zu dieſer Art von Arbeiten zähle ich den Meleager im Hofe von Belvedere, welchen man unrichtig Antinous nennet.

§. 122. Kurze Zeit nach Praxiteles machte ſich in der Bildhauerei und beſonders in Arbeiten von Erzt Lyſippus berühmt, deſſen großes Verdienſt war, die Natur mehr, als ſeine Vorgänger thaten, nachzuahmen.[1] Er machte in ſeiner Kunſt auf eben die Art Fortſchritte, wie man zu unſerer Zeit in der Weltweisheit und Arznei weiter gekommen; deñ in der Weltweisheit folget man gegenwärtig der Erfahrung und ſchließet nicht weiter, als das Auge unterſcheidet und der Zirkel reichet, und auf ſolche Weiſe haben die Menſchen in allen Wiſſenſchaften den Anfang gemacht.

§. 123. Weñ Plinius die Blüthe des Lyſippus in die hundert und vierzehnte Olympiade ſezet, hat er gewiß, ſo wie es beim Phidias und Praxiteles geſchehen iſt, ſeine Abſicht auf die damaligen friedlichen Umſtände gehabt, indem man dieſe Olympiade als die Epoche des Friedens betrachten kañ.[2] In dem erſten Jahre dieſer Olympiade, nachdem Alexander nach Babylon zurükgekommen,

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 6. Meyer.

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. princ. [G. d. K. 10 B. 1 K. 6 §.]

war gleichſam in der ganzen Welt ein vollkommener Friede. [1]) Damals kamen bei dieſem Könige die Geſandten unzähliger Völker an, theils um ihm Glük zu wünſchen wegen der errungenen Siege, theils um ſich ihn durch Geſchenke geneigt zu machen, theils auch um die mit ihm geſchloſſenen Verträge und Bündniſſe zu beſtätigen. Die Griechen genoßen, nachdem der lezte Funke der alten Eiferſucht, welche ſie entkräftet hatte, durch die Übermacht der Macedonier, vor welcher ſie ſich endlich beugen mußten, ausgelöſcht war, die Süßigkeit der Freiheit ohne alle Bitterkeit, zwar in einiger Erniedrigung, aber doch in völliger Eintracht. In dieſer Ruhe überließen ſie ſich ihrer natürlichen Neigung zum Müßiggange und zu Luſtbarkeiten, [2]) und Sparta ſelbſt ging von der Strenge ſeiner Geſeze ab; [3]) der Müßiggang füllte die Schulen der Philoſophen und die Luſtbarkeiten beſchäftigten die Phantaſie der Dichter und Künſtler.

§. 124. Von den Werken des Lyſippus iſt nichts erhalten; auch nicht zu hoffen, noch etwas von denſelben aufzufinden, da ſie alle von Erzt geweſen; wir können daher über die Arbeiten dieſes Künſtlers nur vermittelſt der Induction, das heißt: vermittelſt der Poeſie in Anſehung ihrer innigen Gemeinſchaft mit der Kunſt, und beſonders mit Hülfe der Luſtſpiele des Menanders, ſeines Zeitgenoſſen, urtheilen. [4]) Menander trat mit den ausgeſuchteſten Worten, mit dem abgemeſſenſten und wohlklingendſten Versmaße, mit völlig gereinigten Sitten, mit einem feinen attiſchen Salze, in der Abſicht zugleich zu

1) Diod. Sic. l. 17. c. 113.

2) Aristot. polit. l. 7. c. 4.

3) Ibid.

4) [G. d. K. 9 B. 3 K. 30 §.]

beluſtigen und die Tugenden und weiſen Lehren zu empfehlen, auf die Schaubühne, als der erſte, dem ſich die komiſche Gratie in ihrer lieblichſten und anmuthigſten Schönheit gezeigt hat. Die Kunſt, welche mit der Poeſie und Beredſamkeit immer gleichen Schritt hielt, richtete ſich wie dieſe nach dem Geiſt des Jahrhunderts. So wie man nun ihre Beſchaffenheit zu den Zeiten des Phidias aus den kühnen und erhabenen Bildern des Äſchylus und des Pindarus und aus der heroiſchen Hoheit des Sophokles zu erkennen wird im Stande geweſen ſein, und ſo wie der Styl des Praxiteles ohne Zweifel von eben der Gratie und Reinheit, welche man im Xenophon und Plato, den Zeitgenoſſen beider Künſtler bewundert, beſeelt war: eben ſo können wir uns die ſicherſte Vorſtellung von der Kunſt des Lyſippus aus den Talenten des angeführten Menanders bilden. [1])

§. 125. Ich kañ hier eine Statue des Herkules von Marmor, die in dem großherzoglichen Palaſte Pitti zu Florenz ſteht, auf deren Sokel man in griechiſchen Buchſtaben den Namen des Lyſippus lieſt, [2]) nicht mit Stillſchweigen übergehen; zwar würde ich ihrer nicht erwähnen, weñ ſie nicht von einem in dieſem Fache unerfahrnen Scribenten als ein wahres Werk dieſes Künſtlers wäre geprieſen worden. [3]) Ich verwerfe dieſe Meinung nicht aus dem Grunde, weil ich gedachte Inſchrift für neu hielte; deñ ſie wurde auf dem palatiniſchen Berge in Rom zugleich mit der Statue ausgegra=

1) [Nur Schade, daß wir von Menanders Werken zu wenig beſitzen, um uns daraus auch nur das geringſte Urtheil auf den Geiſt der Kunſt zu abſtrahiren.]

2) [G. d. K. 10 B. 1 K. 10 §.]

3) Maffei raccolta di Statue, alla tav. 49. col. 49.

ben; [1]) aber es iſt bekañt, daß bei den Alten ſelbſt dergleichen Betrügereien gemacht worden, [2]) und dieſes war gewiß bei dieſer Statue der Fall, wie man leicht aus der geringen Wiſſenſchaft, wovon ſie zeuget, und aus dem Stillſchweigen der Scribenten über Arbeiten des Lyſippus in Marmor ſchließen kañ; deñ er beſchäftigte ſich während der ganzen Zeit ſeines Lebens, wie oben geſagt worden, mit Arbeiten in Erzt; auch hat der Marcheſe Maffei bereits bemerkt, daß dieſer Name ſchon vor Alters unterſchoben worden. [3])

§. 126. Da ich hier von dem berühmten Komiker Menander geredet habe, ſo verdient eine ſehr ſchöne ſizende Statue in der Villa Negroni, auf deren Sokel der Name ΠΟΣΕΙΔΙΠΠΟΣ eingehauen iſt, des Zuſammenhangs wegen erwähnt zu werden. In dieſer Statue iſt das Bildniß eines andern Luſtſpieldichters vorgeſtellet, welcher drei Jahre nach dem Menander blühete, und von welchem wir keine andere Nachricht haben, als daß Suidas ohngefähr dreiſſig ſeiner Luſtſpiele kañte. [4]) Ich will

1) Montſauc. Diar. Ital. c. 13. p. 180.

2) [Phædri ſabul. l. 5. in prolog. G. d. K. a. a. O.]

3) Oſſerv. lett. t. 1. p. 398.

4) Nicht blos Suidas gedenkt des Poſidippus, ſondern auch Athenäus, Pollux, Stobäus und Andere, aber eine vollſtändige Sam̃lung ſeiner noch vorhandenen Fragmente wird bis jezo vermißt.

Viſconti (Mus. Pio-Clem. t. 3. p. 16—21.) hat es ſehr wahrſcheinlich gemacht, daß die hier erwähnten Statuen, welche man früher unrichtig Sylla und Marius genañt, Gegenſtüke ſeien, und jener vermöge der Inſchrift wirklich den Poſidippus vorſtelle, wie zuerſt Gronov, und nach ihm Winckelmañ angegeben; Marius aber ſtimme in den Geſichtszügen mit einem kleinen ſchildförmigen und eine Inſchrift enthaltenden Bruſtbilde Me-

indeſſen nicht behaupten, daß dieſe Statue dem Poſidippus während ſeines Lebens errichtet ſei, obgleich ſie in Anſehung des Gewandes, an welchem aber in neueren Zeiten die Falten überarbeitet und dadurch ſtumpf geworden ſind, zu den ſchönſten erhaltenen Statuen gehöret. Eben ſo wenig hat man auf eine andere gleichfalls ſitzende Statue dieſer Villa geachtet, welche der erwähnten gegenüber ſteht; woran das Belebte der Falten, oder das Schönſte am Gewande, gleich wie an jener weggemeißelt und und verflächt iſt.

§. 127. Ein Zeitgenoſſe des Lyſippus war der Edelſteinſchneider Pyrgoteles, welchen man in Anſehung ſeiner Kunſt einen Nebenbuhler von jenem nennen kañ; deñ er hatte zugleich mit ihm das beſondere Vorrecht, Bildniſſe Alexanders des Großen zu verfertigen. 1) Zwei Steine ſind bekañt mit dem Namen des Pyrgoteles; 2) dieſer Name iſt aber auf dem einen verdächtig und auf dem andern iſt der Betrug eines neueren Steinſchneiders in Anſehung eines ſolchen berühmten Namens gar nicht zweideutig. Der erſte Stein iſt ein kleines Bruſtbild von Agathonyr und etwas größer als die Hälfte deſſelben in dem Kupfer, welches der berühmte Stoſch davon bekañt gemacht; dieſes Bruſtbild gehöret izo dem erlauchten Hauſe der Graven von Schönborn. In der Betrachtung aber, die ich über eine Form deſſelben von Wachs in dem ſtoſchiſchen Muſeo und über das Kupfer gemacht habe,

nanders überein, welches vormals in der Farneſina geſtanden. Meyer.

1) [Plin. l. 37. c. 1. sect. 4. l. 7. c. 37. sect. 38. Horat. epist. II. 1. 240. Und Apelles durfte ihn malen.]

2) Stosch pierr. gravées, pl. 55. 56. [G. d. K. a. a. O. 18 §.]

ſind mir zwei Zweifel entſtanden, und zwar der erſte über den Namen ſelbſt, welcher im Nominativo eingeſchnitten ſteht, wider den Gebrauch der alten Steinſchneider, die ihren Namen im Genitivo auf ihre Arbeiten ſezten, ſo daß anſtatt ΠΥΡΓΟΤΕΛΗΣ, hätte ΠΥΡΓΟΤΕΛΟΥΣ ſtehen ſollen. Der zweite Zweifel iſt mir erwachſen über das Bildniß ſelbſt, welches einem Herkules, aber keinem Alexander, ähnlich ſieht; und dieſes iſt offenbar nicht allein aus den Bakenhaaren, die von den Schläfen heruntergehen und einen Theil der Wangen bekleiden, als welches ſich an keinem Bilde dieſes Königs findet, ſondern auch in den Haaren über der Stirn, welche kurz und kraus ſind nach Art der Haare des Herkules, da hingegen die an Köpfen Alexanders, ſich mit einer nachläßigen Großheit von der Stirn erheben nach Art der obern Haare Jupiters, wie man ſowohl an einem Kopfe Alexanders im Muſeo Capitolino, den ich unter Numero 175 dieſes Werkes beibringe, als auch an allen andern Bildniſſen deſſelben bemerket; 1) und dadurch wächſt der Verdacht gegen das Alter des Namens auf dieſem Stein noch mehr; daher man ſagen köñte, er ſei von jemand eingeſchnitten, welcher den Kopf des Herkules in den Kopf Alexanders verändern wollen, um den Werth des Bruſtbildes durch den Namen eines ſo berühmten Steinſchneiders und deſſen Vorrecht zur Verfertigung der Bildniſſe dieſes Königs zu erhöhen.

§. 128. Der zweite Stein iſt erhoben geſchnitten und auch von dem Herrn von Stoſch bekañt gemacht. Man ſieht auf demſelben das Bildniß eines betagten Mannes, aber ohne Bart, mit dem Namen ΦΩΚΙΩΝΟϹ auf der einen Seite; und auf

1) [G. d. K. 10 B. 1 K. 10 §. Note.]

dem untern Rande der Bruſt lieſet man ΠΥΡΓΟΤΕΛΗΣ ΕΠΟΙΕΙ. Hier wird der Betrug offenbar durch die verſchiedene Form der Buchſtaben in der einen und der andern Umſchrift, weil in der einen das Sigma rund iſt, das heiſſet, ſo geſtaltet: C, und in der andern ſpizige Winkel hat, das iſt, in ſeiner gewöhnlichen Form: Σ. Überdem iſt das Epſilon rund gezogen: Є, in welcher Form dieſer Buchſtabe zu Alexanders des Großen Zeiten noch nicht bekañt war, und endlich iſt es ungewöhnlich, den Namen eines Steinſchneiders, ſtatt des abſoluten Genitivus, im Nominativo und mit dem Zuſaze des Worts ΕΠΟΙΕΙ auf geſchnittenen Steinen zu leſen.

§. 129. Man köñte hier einen zerſtümmelten tief geſchnittenen Stein im Muſeo des Herrn Ritters Vettori zu Rom entgegenſezen, wo man an den mit Rüſtung bewafneten Beinen einer verſtümmelten Figur die Umſchrift ſieht: ..... INTOCAΛEΞA.... ΕΠΟΙΕΙ, das iſt: Quintus, Alexanders Sohn, hat es gemacht.[1] Aber dieſes Beiſpiel, welches einzig iſt, kañ, ſelbſt weñ noch ſo viele Beiſpiele dieſer Art auf geſchnittenen Steinen gefunden würden, meine Behauptung nicht ſchwächen, da dieſe nicht auf die Arbeiten ſpäterer Zeiten, wo die Künſtler, je ſchlechter ſie waren, deſto mehr durch eine ſolche Verlängerung ihres Namens ein Anſehen ſuchten, ſondern vielmehr auf die geſchnittenen Steine der Künſtler geht, welche ſchon in alten Zeiten berühmt waren, und es auch in unſern Tagen ſind.

§. 130. Der Kopf ſtellt übrigens nicht den berühmten Athenienſer Phocion vor, deſſen Namen er trägt; und dieſer Name muß vielmehr den Steinſchneider anzeigen; deñ ſo wie die Namen der Gottheiten insgemein nicht unter ihre Bildniſſe geſezt

1) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 13 Abth. 919 Num.]

wurden, weil ſie allen bekañt waren, [1]) eben ſo war es wenigſtens bei den geſchnittenen Steinen nicht gewöhnlich, die Köpfe berühmter Perſonen mit ihren Namen zu bezeichnen.

§. 131. Ferner weiß man, daß ähnliche Betrügereien ſchon in den alten Zeiten begangen wurden. Einige ließen, um den Werth irgend einer Statue zu erhöhen, den Namen des Praxiteles einhauen, [2]) ſo wie es erhobene Werke in Silber gab mit dem falſchen Namen des berühmten Myron. Betrügereien dieſer Art waren auch in der Literatur üblich; und es erſchienen, da die Ptolemäer und die Könige von Pergamus in Vergrößerung ihrer Bibliotheken wetteiferten, unterſchobene Schriften aller Art unter dem falſchen Namen berühmter Autoren. [3])

§. 132. Und hier können wir uns nicht ohne Grund über das Stillſchweigen des Plinius beklagen, welcher das Zeitalter ſo vieler Künſtler beſtimmet, deren Namen für uns nach dem Verluſte ihrer Werke weniger wichtig ſind, aber nicht angemerket hat, wañ Ageſander, Polydorus und Athenodorus lebten. Sie waren aus der Inſel Rhodus gebürtig und die Meiſter der Statue des Laokoon, eines Werks, das, nach dem Urtheile des Plinius, allen Werken der Bildhauerei und Malerei vorgezogen werden muß. [4]) Da Maffei fand, daß Plinius einen Bildhauer, mit Namen Athenodorus aufführte, als einen Schüler des berühmten Polykletus, welcher in der ſieben und acht-

1) Dion. Chryſoſt. orat. 31. p. 338.

2) Phædri fabul. l. 5. in prolog. [G. d. K. a. a. O.]

3) Bentley's diſſert. upon the epiſt. of Phalar. p. 13.

4) L. 36. c. 5. ſect. 4. n. 11.

tigſten Olympiade blühete: ſo hielt er ihn für einen der Künſtler des Laokoon, und ſezte ihn ſamt ſeinen Gehülfen ohne irgend einen Grund in die folgende Olympiade; 1) Richardſon iſt ihm hierin mit dem größten Vertrauen gefolgt. Aber es läßt ſich nichts anderes mit Gewißheit und Sicherheit behaupten, als daß Athenodorus ein Sohn Ageſanders war, wie die nachfolgende Inſchrift an einem Fußgeſtelle von grauem Marmor lehret, das von einer nicht mehr vorhandenen Statue übrig geblieben iſt:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ. 2)

§. 133. Dieſes Fußgeſtelle, welchem vor Alters eine Statue von weiſſem Marmor eingefugt war, iſt durch Seine Eminenz den Herrn Cardinal Alexander Albani, in deſſen Villa es ſich izo befindet, mit andern Altertümern zu Porto d'Anzio ausgegraben worden; von der Statue aber koñte man nichts als ein Stük des Gewandes finden.

§. 134. Da auf dieſe Art bewieſen iſt, daß Athenodorus aus Rhodus ein Sohn Ageſanders geweſen, ſo ſcheinet es wahrſcheinlich, daß dieſer auch der Vater des Polydorus war; und folglich ließe ſich annehmen, daß ein Werk, welches den Vater mit zwei Söhnen vorſtellet, von Ageſander mit ſeinen Söhnen gearbeitet worden, und die Hauptfigur, als die ſchwierigſte, von dem Vater ſelbſt verfertigt ſei. 3)

§. 135. Weñ wir bei dem Mangel weiterer Nachrichten zu unterſuchen wünſchen, ob man eine Sta-

1) Raccolta di Stat. tav. 1.

2) [G. d. K. a. a. O. 11 §. und die Beilage II. u. III.]

3) [G. d. K. a. a. O. Note.]

tue von ſolcher hohen Vortreflichkeit dem Jahrhundert des Lyſippus zueignen könne, ſo wollen wir uns beſonders auf das oben angeführte Urtheil des Plinius berufen, weil dieſer Scribent nicht gewagt hätte, die Statue jedem andern Werke der Bildhauerei und Malerei vorzuziehen, weñ die Künſtler derſelben nicht aus dem Jahrhundert der ſchönſten Blüthe der Kunſt geweſen wären, zumal, da die leidenſchaftliche Vorliebe für das Altertum zu den Zeiten des Plinius nicht weniger groß war als in unſern Tagen. Ein übrigens ſcharfſinniger und gelehrter Schriftſteller in Deutſchland köñte mir hier den Einwurf machen, daß die Statue des Laokoon, welcher Plinius ſo große Lobſprüche beilegt, ſeiner Meinung zufolge erſt nach der Zeit des Virgilius verfertigt ſei. 1) Allein das weit frühere Alter der Statue erhellet deutlich aus der Form der Buchſtaben in der kurz vorher angeführten Inſchrift, und am meiſten aus der Arbeit ſelbſt, welche bei einer Vergleichung mit den älteſten und vollkommenſten noch vorhandenen Werken, beſonders weñ man die Köpfe der beiden Söhne betrachtet, einen und denſelben Styl mit den Köpfen der Ringer in Florenz zu haben ſcheinen. 2) Und dieſe Ringer ſind Söhne der Niobe, wie ich bei Numero 89 der Denkmale dieſes Werks zu beweiſen hoffe.

§. 136. Mit mehr Grunde kañ man in die Zeiten der Kaiſer das erhobene Werk ſezen, welches die Ausſöhnung des Herkules vorſtellt, 3) und von dem ſehr gelehrten Pater Eduard Corſini mit großem Scharfſinne und vieler Keñtniß erklärt worden. Dieſer Scribent ſezet das Werk wegen der angeblichen Vor-

1) [Leſſing. — G. d. K. a. a. O. und die Beilagen]

2) [G. d. K. 9 B. 2 K. 28 §. u. 9 B. 3 K. 19 §. Note.]

3) [G. d. K. 7 B. 1 K. 5 §.]

treflichkeit der Arbeit in die Zeit kurz nach Alexander dem Großen, ehe noch Quintus Flaminius die Griechen für unabhängig von den Römern erklärte;[1]) allein Corſini würde anders geurtheilet haben, weñ er den Marmor ſelbſt geſehen. Er bildete ſein Urtheil nach der Zeichnung des Kupfers und bei der Vorausſezung, daß der doriſche Dialekt, in welchem die Inſchrift abgefaßt iſt, ein Keñzeichen des hohen Altertums ſei, koñte die gewöhnliche Vorliebe der Gelehrten für die Gegenſtände ihrer mühſeligen Forſchungen den Werth dieſes Marmors in ſeinen Augen leicht über Verdienſt vergrößern.

§. 137. Wie wir ohne Nachricht ſind über die Zeit der Künſtler des Laokoon, eben ſo wenig wiſſen wir, wañ Apollonius und Tauriſkus blühten, die Meiſter des Werks, das unter dem Namen des farneſiſchen Ochſen bekañt iſt. Plinius gibt nur allein das Vaterland des Tauriſkus, die Stadt Tralles in Cilicien an,[2]) und meldet zugleich, das ganze Werk ſei aus einem einzigen Marmorbloke gehauen und aus der Inſel Rhodus nach Rom gebracht worden. Er berichtet ferner, daß in der Inſchrift des Namens der Künſtler nebſt ihrem Vater Artemidorus auch ihr Meiſter Menekrates angezeigt worden, ſo aber, daß dieſe Künſtler unentſchieden gelaſſen, welchen von beiden ſie als ihren wahren Vater erkañt, den, der ihnen das Leben gegeben, oder aber ihren Vater in der Kunſt. Dieſe Inſchrift iſt nicht mehr vorhanden, der ſichtbarſte Ort aber, wo ſie eingehauen geweſen ſein wird, iſt der Stam̃ eines Baums, welcher der Statue des Zethus zur Stüze dienet und an welchem man die

1) Corsini Expiat. Hercul. p. 33. p. 43.

2) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 10.

Inſchrift nicht mehr ſieht, weil er größtentheils neu iſt, ſo wie der meiſte Theil der Figuren ſelbſt.

§. 138. Das Gegentheil wird von den meiſten Autoren vorgegeben, und, wie ich mir vorſtelle, aus einem Mißverſtande der Nachricht Vaſaris.[1]) Es iſt wahr, dieſer Scribent ſagt in dem Leben des Michel Angelo Buonarroti, daß dieſes Werk aus einem einzigen Steine und ohne Stüke gearbeitet worden; aber er hat ſagen wollen, wie der Augenſchein beweiſet, daß daſſelbe vor Alters ohne Stüke beſtanden, und nicht, daß es ohne Mangel irgend eines Stüks bei der Entdekung ausgegraben worden, wie man aus ſeinen Worten ſchließen will.[2]) Eben daher, und weil man nicht gewußt hat, das Neue von dem Alten zu unterſcheiden, iſt das unerfahrne Urtheil desjenigen entſtanden, welcher dieſes Werk des Meißels eines griechiſchen Künſtlers nicht würdig geachtet, und es für eine Arbeit der römiſchen Schule gehalten hat.[3]) Die Ergänzungen, von einem gewiſſen Battiſta Bianchi aus Mailand gemacht und in dem Style ſeiner Zeit, das iſt: ohne die mindeſte Kentniß des Altertums, ſind an der Figur der Dirce, die an den Ochſen gebunden iſt, der Kopf und die Bruſt bis auf den Nabel, nebſt beiden Armen, wie auch der Kopf und die Arme der Antiope; an den Statuen des Amphion und Zethus iſt blos der Rumpf alt, und an beiden nur ein Bein; an dem Ochſen ſind die Beine und der Strik neu. Was hier alt iſt, als die Figur der Antiope, den Kopf ausgenommen, und der ſizende

1) Vite de' più eccell. pittori. Vita di Michelang. t. 6. part. 6. p. 264.

2) Maſſei raccolta di Statue tav. 48. Caylus de la ſculpt. anc. Academ. des Inſcript. t. 25. Mém. p. 325.

3) Ficoroni le Singol. di Roma mod. c. 7. p. 44.

Knabe, welcher erſchroken iſt über die grauſame Strafe der Dirce, und nicht Lykus, ihren Gemahl vorſtellen kañ, wie Jakob Gronov ſich eingebildet,[1]) kañ demjenigen, welcher einigen Geſchmak des Schönen hat, womit die Werke der alten Kunſt begabt ſind, den Irrtum benehmen, und die rühmliche Meldung gedachter Künſtler beim Plinius rechtfertigen. Der Styl an dem Kopfe des Knaben iſt dem an den Köpfen der Söhne des Laokoon ähnlich. Die große Fertigkeit und Feinheit des Meißels erſcheint in den Nebenſachen und der geflochtene Dekelkorb (cista mystica), welcher von Epheu bedekt und umgeben, iſt und unter der Dirce ſteht, um in ihr eine Bakchantin anzudeuten,[2]) iſt dergeſtalt geendigt und auf das Feinſte ausgearbeitet, als immer jemand hätte leiſten können, der in dieſem Korbe allein eine Probe ſeiner Geſchiklichkeit geben wollen. Über den Korb iſt die Chlamys des Amphion geworfen, welche wegen der Mannigfaltigkeit der Falten, und wegen der Arbeit in den ſchattenden Vertiefungen derſelben von unſern Künſtlern für eines der ſchönſten Muſter in dieſer Art gehalten werden muß. Der Knopf, welchen man deutlich an dieſem Gewande ſieht, beweiſet, daß es, wie ich ſagte, eine Chlamys iſt; deñ ohne dieſen Knopf köñte man es für ein Tuch halten, das beſtiñt ſei, den Korb zu bedeken. Solche Körbe nañte man ιϛριανιδες.[3])

§. 139. Mit den unmittelbaren Nachfolgern des Lyſippus und Apelles hörte, wie Plinius ſagt, in der hundert und zwanzigſten Olympiade die Kunſt auf, das heißt: ſie gerieth in Verfall.[4]) Pli-

1) Thesaur. Antiq. Græc. t. 1.
2) Hygin. ſab. 7.
3) [Hesych. v. ιϛριανιδες. Nicht heilige Körbe, ſondern Deken für ſolche Körbe neñt dieſes Wort.]
4) L. 34. c. 8. sect. 19. princ. [G. d. K. 10 B. 1 K. 25 §.]

nius will dieſes nur in Bezug auf Griechenland verſtanden wiſſen, weil er ſelbſt hinzufüget, daß die Kunſt in der hundert und fünf und funfzigſten, oder hundert und fünf und vierzigſten Olympiade neues Leben bekam, wie ich in der Folge zeigen werde. Nach dem Tode Alexanders des Großen befand ſich Griechenland in einem bedauernswürdigen Zuſtande; es war verarmt durch die großen Schazungen und durch die unaufhörlichen Kriege verheert. Die Athenienſer wurden vom Demetrius Poliorcetes gezwungen, ſich ſo harten Bedingungen zu unterwerfen, daß ſie ihnen eine wirkliche Knechtſchaft ſchienen.[1] Auch die herabgewürdigte Kunſt ſeufzete unter dem allgemeinen Druk, welchen die griechiſche Freiheit erduldete, bis endlich die Seleuciden die Kunſt nach Aſien riefen, großmüthig beſchüzten und beförderten. An ihrem Hofe blühte ſie mit ſo glüklichem Erfolge, daß die dortigen Künſtler denen, die in Griechenland geblieben waren, den Vorzug ſtreitig macheten;[2] und um dieſe Zeit war Hermokles von der Inſel Rhodus berühmt, welcher die Statue des wegen ſeiner Schönheit geprieſenen Kombabus machte.[3]

§. 140. Auch Ägypten wurde um jene Zeit der Sammelplaz berühmter Männer aller Art, welche aus Griechenland dorthin geflüchtet waren; die Kunſt der Griechen, welche von Ptolemäus Soter, dem erſten Könige nach Alexander dem Großen, in das Land der Ägypter gerufen und mit Freigebigkeit aufgenommen worden,[4] verpflanzte ſich nach

1) Dicæarch. geogr. p. 168.

2) Theophraſti charact. c. ult. [G. d. K. 10 B. 2 K. 23 §. Note.]

3) Lucian. de Dea Syria c. 26.

4) Pauſan. l. 1. c. 8. Weſſeling. ad Diod. Sic. l. 20. c. 100. Meyer.

Alexandria, und Apelles ſelbſt flüchtete ſich zu dieſem Könige.[1])

§. 141. Unter den Ptolemäern und zwar den erſtern, ſcheinen einige Köpfe und Bruchſtüke, die mit erſtaunlicher Kunſt aus Baſalt gehauen ſind, gearbeitet zu ſein; deñ es iſt gar nicht wahrſcheinlich, daß vor oder nach der angegebnen Zeit dieſer Stein und zwar der von grünlicher Farbe, welchen man für ein ägyptiſches Erzeugniß hält, aus Ägypten nach Griechenland gebracht und daſelbſt verarbeitet worden. Unter mehreren andern Köpfen, die aus dieſer Steinart von den Griechen verfertigt ſind, nenne ich beſonders zwei; der eine, welchen ich ſelbſt beſize, iſt aus dem härteſten ſchwärzlichen Baſalt; der andere von grünlichem Baſalt befindet ſich in dem Muſeo des Herrn Ritters von Breteuil, bevollmächtigten Geſandten des Malteſerordens bei dem heiligen Stuhle. Dieſe beiden Köpfe ſcheinen von einem und demſelben Künſtler gearbeitet zu ſein und ihr Styl komt mit jenem der Zeiten, von welchen hier die Rede iſt, ganz überein; daher nicht zuglauben iſt, daß ſie aus der Periode der Kaiſer ſein köñten, welche als Herren von Ägypten alle Arten von Stein nach Rom kommen ließen; viel weniger geſtatten die Pankratiaſtenohren des Kopfes aus grünlichem Baſalte dieſes anzunehmen; deñ man weiß nicht, daß zur Zeit der Kaiſer den athletiſchen Siegern in öffentlichen Spielen der Griechen Statuen errichtet worden.

§. 142. Aus dieſen wahrſcheinlichen Gründen glaube ich, daß dieſer lezte Kopf, welcher ehemals einer Statue, wie ſich deutlich zeigt, eingefugt war, das Bild irgend eines alexandriſchen Siegers in den großen griechiſchen Spielen ſein könne, und daß ihm dieſe Statue in ſeinem Vaterlande errichtet geweſen,

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 14. Meyer.

deñ es war nichts Ungewöhnliches, daß jenen Siege
eine ſolche Ehre nicht nur ſelbſt an dem Orte d
Spiele, ſondern auch in ihrem Vaterlande widerfuhr.
Doch die Ohren beweiſen, daß der erwähnte Ko
nicht, wie man vermuthen köñte, einen von den S
gern vorſtelle, mit deren Namen die Olympiade,
welcher ſie den Preis erhielten, bezeichnet wurde, w
dieſe höchſte Ehre unter den Griechen nur denen e
theilet wurde, die in dem Stadium, das iſt: in de
Wettrennen zu Wagen, den Sieg errangen.[2] Si
ger von dieſem höchſten Preiſe finden ſich in de
Faſtis der Olympiaden unter den erſten Ptol
mäern vier aus Alexandria in Ägypten: Perig
nes in der hundert und ſechs und zwanzigſten Olym
piade, Ammonius in der hundert und dreiſſigſten
Demetrius in der hundert und ſieben und dreiſſig
ſten, und Krates in der hundert und ein und vier
zigſten Olympiade.[3] In unſerm Kopfe iſt alſo kei
ner von dieſen, ſondern ein alexandriniſcher ſogenañ
ter Pankratiaſt abgebildet. Da nun Kleoxe
nus aus Alexandrien als Ringer in den olympiſchen
Spielen den Sieg in der hundert und fünf und dreiſ
ſigſten Olympiade erhielt,[4] und Phädimus aus eben
der Stadt als Pankratiaſt in der hundert und fün
und vierzigſten Olympiade: ſo läßt ſich vermuthen,
daß der Kopf von grünlichem Baſalte mit den Pan
kratiaſtenohren das Bild eines von beiden ſei.[5] Da
ferner glaublich iſt, daß die Stadt Alexandria den

1) Plutarch. apophth. 314. [G. d. K. 10 B. 2 K. 26—27 §. Note.]

2) [G. d. K. a. a. O. Note.]

3) Ολυμπιαδων αναγραφη in Euseb. chronic. p. 331. 332. 333. [G. d. K. a. a. O.]

4) [Ebendaſ.]

5) [Ebendaſ.]

erſten unter ihren Bürgern, durch deſſen Sieg im Ringen bei den olympiſchen Spielen ſie geehrt worden, mit irgend eine Statue wird belohnet haben: ſo wird auch dieſelbe in Alexandria merkwürdig geweſen ſein, und ſie köñte, da der Kaiſer Claudius Statuen aus Porphyr, die von Griechen in dieſen Zeiten gearbeitet waren, aus Ägypten nach Rom kommen ließ, zugleich mit andern Kunſtdenkmalen weggeführt worden ſein. 1)

§. 143. Der andere Kopf von ſchwärzlichem Baſalt, den ich ſelbſt beſitze, iſt ein Bildniß, wie aus den Geſichtszügen deutlich erhellet, und es läßt ſich vermuthen, daß derſelbe ebenfalls einen alexandriniſchen Sieger in den olympiſchen Spielen vorſtelle. Da aber die Ohren von der gewöhnlichen Form ſind, ſo würde folgen, daß die Statue, von welcher dieſer Kopf iſt, einen Überwinder in dem Wettlaufe zu Wagen und zwar einen von den vier erſten kurz vorher erwähnten vorſtelle.

§. 144. Nicht weniger als jene beiden Köpfe verdienet unter den Denkmalen dieſer Epoche ein weiblicher Kopf in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani erwähnt zu werden: er iſt ebenfalls von grünlichem Baſalt und auf eine alte bekleidete Bruſt von Porphyr geſezt. Dieſer Kopf ſcheinet in der lebhaften Schärfe der Augenbraunen, welche auch an den zwei angeführten Köpfen ſehr empfindlich und lebhaft angedeutet ſind, ein Keñzeichen weit entfernterer Zeiten zu haben. Seine erhabene Schönheit köñte uns das Bild irgend einer Göttin anzeigen; da er aber ohne Diadema und ohne Hauptbinde iſt, ſo wird die Vermuthung ungewiß; man köñte ihn vielleicht richtiger für ein Bildniß der ägyptiſchen Königinen, Arſinoe oder Be-

1) Plin. l. 36. c. 7. sect. 11.

renice halten, die wegen ihrer Schönheit berühmt waren. Zu dieſen Köpfen kañ man noch den ſehr ſchönen Sturz einer Statue aus ſchwärzlichem Baſalt in der Villa Medici geſellen, welcher ebenfalls nicht in Griechenland ſondern in Ägypten muß gearbeitet ſein. 1)

§. 145. Ehe ich aus Ägypten nach Griechenland zurükkehre, muß ich dem Leſer berichten, daß alle die Statuen und Köpfe, welche unter dem Namen irgend eines Ptolemäers bekañt ſind, nichts mit dieſen Königen gemein haben. Deñ blos die auf gewiſſe Art gelokten Haare an ihren Bildniſſen auf Münzen, welche mit den Haaren an den erwähnten Figuren Ähnlichkeit haben, ſind der einzige Beſtimmungsgrund geweſen, ihnen ſolche Namen beizulegen. Der ſeltenſte unter dieſen Köpfen, und zwar von Erzt, findet ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. 2)

§. 146. Bald darauf, nachdem die Kunſt mit ihren Vorzügen aus Griechenland in andere Länder geflohen war, ſproſſete unter den Griechen aus dem Stam̃ der alten Freiheit ein neuer Keim hervor, durch die Verbindung einiger kaum bekañten Städte, welche in der hundert und vier und zwanzigſten Olympiade geſchloſſen wurde. 3) Dieſe Vereinigung war der Grund und der Anfang zu dem berühmten achäiſchen Bunde; es wurden neue Geſeze entworfen, und eine neue Form der Regirung angeordnet, gegen welche ſich die Ätolier und Spartaner vergebens auflehnten; deñ die Achäer gingen in den Kampf als muthige Vertheidiger der Freiheit und die lezten Helden der Griechen, Aratus und Phi-

1) [G. d. K. 7 B. 1 K. 22 §.]

2) [G. d. K. 7 B. 2 K. 21 §.]

3) Polyb. l. 2. c. 41.

lopömenes, von welchen dieſer kaum das zwanzigſte Jahr ſeines Alters erreicht hatte, traten an ihre Spize.[1]

§. 147. Bei dieſer Gährung der Eiferſucht zwiſchen der einen und der andern Partei brach die Erbitterung bald in einen offenbaren Krieg aus, in welchem beide Theile gleichſam wetteiferten, die ſchönen Künſte und die bis dahin hervorgebrachten Kunſtwerke aus Griechenland gänzlich zu verbannen, indem man die Tempel in Brand ſtekte und die Statuen zerſchlug.[2] Endlich nahmen die Ätolier, um den Achäern die Spize zu bieten, ihre Zuflucht zu den Römern, die damals zuerſt ihren Fuß auf den griechiſchen Boden ſezten. Da aber die Achäer, welche ſich mit den Macedoniern vereinigten, durch Philopömenes einen Sieg wider die Ätolier und ihre Bundesgenoſſen erfochten hatten, traten die Römer, nachdem ſie beſſer von den Umſtänden in Griechenland unterrichtet waren, von denen ab, welche ſie gerufen hatten, zogen die Achäer an ſich, ſchloßen ein Bündniß mit ihnen, eroberten Korinth und ſchlugen den König Philippus von Macedonien.

§. 148. Dieſer Sieg wirkte einen berühmten Frieden, in welchem ſich dieſer König der Entſcheidung der Römer unterwarf, und alle eingenommenen Städte in Griechenland abtrat.[3] Damals erklärte der römiſche Conſul Quintus Flaminius bei Gelegenheit der zu Korinth gefeierten iſthmiſchen Spiele alle Griechen für freie Leute und dieſes iſt eine der merkwürdigſten Epochen in der griechiſchen Ge-

1) [G. d. K. 10 B. 2 K. 36 §.]

2) Polyb. l. 4. p. 326. p. 331. [G. d. K. a. a. O. 37 §.]

3) Polyb. Excerpt. legat. n. 9. p. 795. Liv. l. 33. c. 30. Meyer.

ſchichte und Kunſt.[1] Dieſes geſchah in der hundert und fünf und vierzigſten Olympiade, hundert und vier und neunzig Jahre vor der chriſtlichen Zeitrechnung.[2] Den Griechen wurde ihre Freiheit auch durch den Paulus Ämilius beſtätigt; daher ſcheint Plinius, weñ er von dem Wiederaufblühen der Kunſt um dieſe Zeit ſpricht, dieſe Olympiade, und nicht, wie im Texte ſteht, die hundert und fünf und funfzigſte im Sinne gehabt zu haben;[3] deñ die Römer kehrten in der zulezt genañten Olympiade als Feinde nach Griechenland zurük, wie wir ſpäterhin ſehen werden, und die Künſte können ſich nicht ohne Ruhe und Wohlſtand in einem Lande erheben.

§. 149. In dieſem neuen Glanze der Kunſt, das heißt: zwiſchen der hundert und fünf und vierzigſten und der hundert und fünf und funfzigſten Olympiade blüheten Kalliſtratus, Athenäus, Polykles, der Meiſter eines berühmten Hermaphroditen,[4] und Metrodorus, der Maler und Philoſoph;[5] und es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß der Hermaphrodit in der Villa Borgheſe ein Werk eben dieſes

1) Liv. l. 33. c. 32. Meyer.

2) Richtiger 198 Jahre vor derſelben. Meyer.

3) L. 34. c. 8. sect. 19. princ. [G. d. K. 10 B. 3 K. 13 §. Note.]

4) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. princ. et n. 20.

F. G. Welker, über die Hermaphroditen der alten Kunſt, in den Studien von Daub und Creuzer, 4 B. S. 169, macht dieſen Polykles, zum Zeitgenoſſen des Skopas und Praxiteles; wir möchten, geleitet durch das Zeugniß des Plinius und Pauſanias, zwei oder gar drei verſchiedene Künſtler dieſes Namens annehmen, und den erwähnten zu den Künſtlern der 155 Olympiade zählen. Meyer.

5) Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 30.

Polykles ſei. 1) Ein Zeitgenoſſe dieſer Künſtler ſcheint auch Apollonius geweſen zu ſein, Neſtors Sohn aus Athen, und Meiſter der Statue des Herkules, von welcher uns der berühmte Sturz im Hofe des Belvedere übrig geblieben; 2) wenigſtens kañ man auf dieſe Zeit ſchließen aus der Form der Buchſtaben in dem Namen dieſes Künſtlers an dem Fusgeſtelle der eben genañten Statue. Deñ der Buchſtabe Omega: Ω, hat in dieſer Inſchrift faſt die Form des Curſivbuchſtaben: ω, und das alſo geformte Omega erſcheint zuerſt auf Münzen der Könige in Syrien, und in der Inſchrift des Gefäßes von Mithridates im Muſeo Capitolino, in dem Worte ΔΙΑCΩΖΕ. Man lieſt in dieſer Inſchrift vor dem Worte ΔΙΑCΩΖΕ das Wort ΕⴰΦΑ, welches auf mehrere Arten erklärt worden, wie Pater Corſini in einer Abhandlung über eben dieſes Gefäß zeiget; 3) daher es dem Leſer nicht unangenehm ſein wird, weñ ich im Vorbeigehen bemerke, daß ich in der Geſchichte der Kunſt eine andere Erklärung verſucht habe, welche vielleicht auch haltbar ſein köñte. 4) Ich glaube nämlich, daß ευφα ein um zwei Sylben abgekürztes Adjectiv ſei, und man leſen müße ευφαλαρον. Dieſes mit dem Worte διασωζε verbunden, würde heiſſen: Bewahre es rein und glänzend, und ſich auf denjenigen beziehen, welcher über das vom Mithridates gegründete Gymnaſium, wo jenes Gefäß war, die Aufſicht hatte. 5) Dieſe Bedeutung kañ das Wort ευφαλαρος haben,

1) [G. d. K. 4 B. 2 K. 39 §.]

2) [G. d. K. 10 B. 3 K. 17 §.]

3) Corsini Diss. de cratere aheneo Mithridatis regis Ponti, p. 8.

4) [10 B. 3 K. 15.]

5) Polyb. l. 5. p. 429.

da es von glänzendem metallenen Pferdegeſchirr gebraucht wird.[1])

§. 150. Indem ich aber auf die Zeit Rükſicht nehme, in welcher das Omega ſich allmählig der Form der Curſivſchrift näherte, ſo glaube ich, daß der Sturz im Belvedere weder vor, noch unmittelbar nach Alexander dem Großen gearbeitet ſein könne, ſondern daß ſein Alter in die Zeiten, von welchen hier die Rede iſt, und zwar in die hundert und fünf und vierzigſte Olympiade zu ſezen ſei, als die Kunſt unter den Griechen zugleich mit der Freiheit wieder aufblühete.

§. 151. Indeſſen war der Genuß dieſer Freiheit von kurzer Dauer, weil die Griechen dieſelbe nicht zu benuzen wußten; von Natur unruhig bewieſen ſie ſich den Römern abgeneigt, und dieſe ſchöpften zu großen Argwohn aus dem noch beſtehenden achäiſchen Bunde. Da nun die Römer durch den Metellus vergebens geſucht hatten, für immer in ein gutes Vernehmen mit den Griechen zu treten, ſchikten ſie nach dem Siege über den Perſeus, den lezten König in Macedonien, und nach Eroberung ſeines Reichs den Lucius Mummius mit einem andern Heere nach Griechenland. Dieſer kämpfte mit den Griechen bei Korinth, ſchlug ſie, eroberte dieſe Stadt, das Haupt des achäiſchen Bundes, und zerſtörte dieſelbe. Dieſes geſchah in eben dem Jahre, in welchem Karthago ein gleiches Schikſal erfuhr.[2])

§. 152. Durch die Plünderung von Korinth kamen die erſten Werke der griechiſchen Kunſt nach Rom, und Mummius ließ ſie bei ſeinem Triumphzuge ſehen. Sie gefielen den Römern ſo ſehr, daß dieſe von izo nicht aufhörten, viele Städte Griechenlands

1) Hesych. v. φαλαρα, ευφαλαρα.

2) [S. d. K. a. a. O. 20 §. Note.]

zu berauben. Marcus Scaurus als Ädilis nahm der Stadt Sicyon, wegen rükſtändiger Schulden an die Staatskaſſe in Rom, alle ihre Gemälde aus Tempeln und öffentlichen Gebäuden, und ſie dienten ihm zur Auszierung ſeines prächtigen Theaters, welches er auf einige Tage bauen ließ für die von ihm als Ädilis zu gebenden Spiele. 1) Gemälde ſamt der Mauer wurden fortgeſchlept und ſo nach Rom gebracht, welche Gewaltthätigkeit die Ädiles Muräna und Varro in Sparta verübten. 2) Da auf dieſe Weiſe allen Räubereien Thür' und Riegel geöfnet und die griechiſchen Städte der Willkür ihrer Überwinder ausgeſezt waren, entſagten ſie der alten Gewohnheit auf öffentliche Kunſtwerke Ausgaben zu verwenden, und die Künſtler, denen die Mittel zur Ausübung ihres Fachs fehlten, verließen ihr Vaterland, um ſich anderswo ein beſſeres Loos zu ſuchen.

§. 153. Wenig verſchieden war das Schikſal der Kunſt in Ägypten und Aſien. Aus Ägypten gingen faſt alle Gelehrte und Künſtler bei der grauſamen Verfolgung, welche Ptolemäus Physkon, der ſiebente König, nach ſeiner Rükkehr in das Reich, welches er verlaſſen mußte, wider die Stadt Alexandria ausübte; 3) auf dieſe Art machte Physkon das zweite Jahr ſeiner Regirung, welches in die hundert und acht und funfzigſte Olympiade fällt, merkwürdig.

§. 154. Bei dieſer Unterdrükung, welche die griechiſche Kunſt erlitt, war ihr lezter Beſchüzer König Antiochus, der Vierte dieſes Namens, der

1) Plin. l. 34. c. 7. sect. 17. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 24. l. 36. c. 15. sect. 24. n. 7. Meyer.

2) Id. l. 35. c. 14. sect. 49.

3) Athen. l. 4. c. 25. Justin. l. 38. c. 8. Excerpt. ax Diodor. p. 593 — 594.

Sohn Antiochus des Großen, und Nachfolger ſeines ältern Bruders Seleukus in der Regirung. Er liebte und beſchüzte die Kunſt ſo ſehr, daß die Unterredung mit den Künſtlern ſeine vornehmſte Beſchäftigung war. 1) Aber nach dem Siege der Römer über Antiochus den Großen bei Magneſia, in der hundert und ſieben und funfzigſten Olympiade, kam alles Land, das die Seleuciden in Kleinaſien und Phrygien beſeſſen hatten, in die Gewalt der Sieger, und das Gebirge Taurus wurde als Gränze zwiſchen beiden Reichen feſtgeſezt. 2) Die Gemeinſchaft mit den Griechen war dadurch gleichſam abgeſchnitten und jenſeit des Gebirges war nicht das Land, wo die Griechen ihrer Kunſt pflegen koñten. Die Kunſt wurde hierauf von den Königen von Bithynien und Pergamus in Kleinaſien aufgenommen und zugleich mit den Wiſſenſchaften von ihnen beſchüzet; auch gegen die Städte Griechenlands bewieſen ſie ſich freigebig und Sicyon bezeugte dem König Eumenes ihre Dankbarkeit für ſeine Verdienſte durch eine koloſſale Statue, welche ſie ihm errichtet hat. 3)

§. 155. Endlich nach dem Tod des Königs Attalus von Pergamus, welcher den römiſchen Senat zu ſeinem Erben erklärte, und nach den Verheerungen und Verwüſtungen des Lucius Sylla in Athen,

1) Athen. l. 5. c. 4—5.

2) Polyb. l. 22. c. 25—26.

Der Autor hat hier die Begebenheiten wunderlich zuſammengeſtellt; die Schlacht bei Magneſia wurde gegen Antiochus den Großen geliefert, und daher früher, als Antiochus Epiphanes zur Regirung kam; auch fällt dieſe Schlacht nicht in die 157, ſondern in die 147 Olympiade. Meyer.

3) Polyb. l. 17. c. 16.

Nicht dem Eumenes, ſondern Attalus dem Erſten. Meyer.

wo er den piräeiſchen Hafen nebſt allen zum Seeweſen gehörigen Gebäuden niederriß,[1]) und ſogar die Säulen aus dem Tempel des olympiſchen Jupiters wegnahm:[2]) war die Kunſt unter den Griechen in der äuſſerſten Noth und faſt ohne Hofnung, jemals wieder empor zu kommen. Ja, die Stadt Athen wurde, weil ſie mit dem Marcus Antonius gehalten hatte, kurze Zeit hernach, um ihre Erniedrigung zu vollenden, aller ihrer vorzüglichen Rechte vom Auguſtus beraubt.[3])

§. 156. Ganz Griechenland war wie Athen von ſeinem alten Glanze herabgeſunken und allenthalben erblikte man traurige Spuren der Zerſtörung und Wuth. Theben lag wüſt und öde;[4]) Sparta war von Einwohnern entblößt;[5]) und von Mycenä nur noch der Name übrig. 6) Drei der berühmteſten und reichſten Tempel der Griechen, der des Apollo zu Delphi, des Äſkulapius zu Epidaurus, und des Jupiters zu Elis, waren vom Sylla ausgeplündert.[7]) Großgriechenland war in eben ſo klägliche Umſtände geſezt, und von ſo vielen mächtigen und berühmten Städten waren zu Anfang der römiſchen Monarchie nur Tarent und Brunduſium in einiger Blüthe.[8]) In Sicilien ſah man von dem Vorgebirge Lilybäum an bis an das Vorgebirge Pachynum, das iſt: von einem Ende der Inſel zum andern, nur

1) Plutarch. in Syll. c. 14. Meyer.

2) Plin. l. 36. c. 6. sect. 5.

3) Dion. Cass. l. 54. c. 7.

4) Pausan. l. 9. c. 8. Dion. Chrysost. orat. 7. p. 123.

5) Strab. l. 8. c. 4. § 11. Meyer.

6) Id. l. 8. c. 6. §. 10. Meyer.

7) Excerpt. Diodor. l. 37. p. 406.

8) Strab. l. 6. c. 3. §. 5.

Trümmer und traurige Überreſte der vielen ehmals blühenden Städte. 1)

§. 157. Damals wurde Rom der Zufluchtsort und Siz der griechiſchen Kunſt, und die Römer, welche die Kunſt nebſt der Sprache und den Wiſſenſchaften der Griechen lieb gewannen, lokten die Künſtler durch Belohnungen und Ehrenbezeugungen, und gebrauchten ſie zu koſtſpieligen und prächtigen Werken. Unter den griechiſchen Künſtlern, welche ihre Kunſt zu Rom in den lezten Jahren des Freiſtaats ausübten, machte ſich Paſiteles aus Großgriechenland berühmt. Er ſtellte den vortreflichen Schauſpieler Roſcius in Silber gearbeitet vor, wie ihn ſeine Amme in der Wiege von einer Schlange umwunden ſah. 2) Dieſer Paſiteles iſt von einigen neuern Scribenten aus Unwiſſenheit mit dem Praxiteles verwechſelt worden, der mehr als zwei Jahrhunderte vor ihm blühete. 3) Zugleich wird von eben dieſen Scribenten das römiſche Bürgerrecht, welches Paſiteles erlanget, 4) aus gleichem Irrtume dem Praxiteles beigelegt, den die damaligen Römer gewiß nicht einmal dem Namen nach kañten. Dieſer grobe Irrtum iſt auch durch die lezte Ausgabe des Plinius beſtärket worden, wo man den Namen des einen an der Stelle des andern lieſt. 5)

§. 158. Zwei andere griechiſche Künſtler, welche um dieſelbe Zeit in Rom blüheten, waren Arceſi-

1) Id. l. 6. c. 2. §. 5.

2) Cic. de divinat. l. 1. c. 36. [G. d. K. 9 B. 3 K. 18 §. Note. 11 B. 1 K. 13 §]

3) Riccoboni Not. ad fragm. Varr. in Comment. de hist. p. 133. Lettre sur une prétend. méd. d'Alexandre, p. 3. [In der Ausgabe des Cicero von Schüz ſteht noch in der angeführten Stelle Praxiteles]

4) Plin. l. 35. c. 12. sect. 45. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 12.

5) L. 33. c. 12. sect. 55.

laus und Evander.[1] Arceſilaus war ein Freund des prachtliebenden Lucullus, und ſeine Modelle in Thon wurden ſelbſt von Künſtlern theurer bezahlt als anderer Meiſter geendigte Werke in Marmor oder Erzt.[2] Er arbeitete eine Venus für den Julius Cäſar, die ihm, ehe er noch die lezte Hand an dieſelbe gelegt hatte, aus den Händen genommen wurde.[3] Evander, aus Athen gebürtig, ging mit dem Triumvir Marcus Antonius nach Alexandria, und wurde vom Auguſtus zugleich mit andern Gefangenen nach Rom gebracht,[4] wo er den Auftrag erhielt, den fehlenden Kopf an einer Statue der Diana zu machen, welche von der Hand des Timotheus, eines Zeitgenoſſen des Skopas war und in dem Tempel des Apollo auf dem palatiniſchen Berge ſtand.[5]

§. 159. Man kan nicht mit Gewißheit behaupten, daß auch der Maler Timomachus und der Edelſteinſchneider Teucer, welche um dieſe Zeit berühmt waren, ſich in Rom niedergelaſſen;[6] indeſſen iſt es ſehr wahrſcheinlich. Timomachus, aus Byzanz malte den Ajax und die Medea, welche Gemälde Julius Cäſar mit achtzig Talenten bezahlte.[7] Ein ſehr geprieſener Stein, von Teucer geſchnitten, befindet ſich im großherzoglichen Muſeo zu Florenz: und ſtellet den Herkules mit der Jole vor.[8] Von

1) Horat. serm. I. 3. v. 91.

2) Plin. l. 35. c. 12. sect. 45.

3) Id. l. c.

4) Horat. serm. I. 3. v. 91. et Schol. ad h. l.

5) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 10.

6) Id. l. 33. c. 12. sect. 55.

7) Id. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 30.

8) Stosch pierr. gravées, pl. 68.

nicht geringerm Werthe ſind zwei andere geſchnittene Steine; auf deren einem in dem ſtoſchiſchen Muſeo ein Faun mit einem Laubgewinde, welchen man am Ende des erſten Kapitels dieſer Abhandlung in Kupfer geſtochen ſieht, 1) abgebildet iſt, und auf dem andern, den ich unter Numero 126 der Denkmale beibringe, Achilles.

§. 160. Es war jedoch die Kunſt nicht gänzlich aus Griechenland gewichen, obgleich ſie dort auſſerordentlich ſchmachtete. Die Liebe des Vaterlandes hatte einige berühmte Meiſter daſelbſt zurükbehalten, unter denen zur Zeit Pompejus des Groſſen ein Arbeiter in Silber war, 2) für deſſen Werk man ein ſehr ſchönes Gefäß Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Neri Corſini halten köñte, das unter Numero 151 vorkommen wird, um ſo mehr, da es in dem alten Hafen der Stadt Antium gefunden worden, und zu glauben iſt, daß dieſes Gefäß nicht zu Rom gearbeitet, ſondern anderwärts hergebracht, und durch einen Zufall im gedachten Hafen verſenket worden.

§. 161. Zu den Denkmalen der Bildhauerei, welche in den lezten Jahren der römiſchen Freiheit in Rom und wahrſcheinlich von griechiſchen Künſtlern verfertigt worden, gehören die zwei gefangenen Könige von ſchwarzgraulichem Marmor, die vom Pabſte Clemens XI, glorreichen Andenkens, gekauft und auf beiden Seiten der triumphirenden Roma im Capitolio aufgeſtellt worden, 3) und die Statue

1) [Unter den Verzierungsbildern zu den Denkmalen Numero 9.]

2) Plin. l 33 c. 12. sect. 55. [G. d. K. 11 B. 1 K. 15 §.]

3) Maffei raccolta di Statue, tav. 127. [G. d. K. 11 B. 1 K. 18 §. Note.]

des Pompejus im Palaſte Spada.[1]) Die beiden erſten Statuen ſtellen thraciſche Könige und zwar derjenigen Thracier vor, die Skordiſci hießen, welche, wie Florus berichtet, vom Marcus Licinius Lucullus, dem Bruder des prächtigen Lucullus, beſiegt wurden.[2]) Erbittert über den wiederholten Meineid dieſer Völker ließ er ihren Königen beide Hände abhauen, ſo wie die Statuen ſelbſt gebildet ſind, die eine mit abgeſchnittenen Händen bis über den Ellenbogen, die andere mit abgehauenen Händen bis über die Knöchel, die folglich hierin den Statuen von Gefangenen in dem Mauſoleo des Königs Oſymandyas in Ägypten ähnlich ſind, welche auch mit abgehauenen Händen gebildet waren,[3]) gleichwie zwanzig hölzerne koloſſale Statuen in der Stadt Sais in eben dieſem Reiche.[4]) Die Chlamys an den beiden eben erwähnten capitoliniſchen Figuren, welche mit Franßen beſezt und auf der rechten Schulter zuſammengeknüpft iſt, ſchlägt großartige, ungezwungene und mit ſolcher Kunſt gearbeitete Falten, daß dieſe Statuen ſchon an ſich ſelbſt, ohne ſie als Denkmale der Geſchichte jener Zeiten zu betrachten, ſchäzbar ſind; deñ ſie zeigen einen ſo großen Fleiß der Ausführung, daß man an ihnen mehr als an andern Statuen die erhobenen und vertieften Reifen ſieht, welche über die Chlamys hinlaufen und in den Gewändern der Alten blieben, nachdem ſie zuſammengelegt und auch mehrmal gepreßt waren, damit ſie keinen falſchen Bruch annehmen möchten.[5])

1) [G. d. K. ebendaſ.]

2) L. 3. c. 4.

3) Diod. Sic. l. 1. c. 48.

4) Herodot. l. 2. c. 131. [G. d. K. ebendaſ.]

5) Turneb. advers. l. 23. c. 19. p. 768

Ähnliche Falten ſieht man an dem Mantel eine weiblichen Statue im Muſeo zu Oxford in Eng land. 1)

§. 162. So oft ich die Statue des Pompeju betrachte, befremdet es mich immer, dieſen berühm ten Römer heroiſch und in Geſtalt vergötterter Kai ſer, das iſt: mit Ausnahme der Chlamys, ganz un bekleidet vorgeſtellt zu ſehen. 2) Dieſes ſcheine mir mit der Beſcheidenheit eines Bürgers zu ſtrei ten, da ich nicht denken kan̄, daß man ihm nac ſeinem Tode ſo ſehr ſollte geſchmeichelt haben, da ſeine Partei vernichtet war, und ſich niemals wiede erheben kon̄te. Ich glaube auch, daß dieſe die einzige Statue eines römiſchen Bürgers aus den Zeiten der Republik ſei, die heroiſch abgebildet worden, da uns Plinius lehret, daß der Gebrauch bei den Griechen geweſen, nakte Statuen zu errichten, hingegen die römiſchen, ſonderlich die der Krieger, in der Rüſtung oder mit dem Panzer vorgeſtellt worden: *Græca res est, nihil velare: at contra romana ac militaris, thoraca addere.* 3)

§. 163. Man kon̄te mir vielleicht zwei gleichfalls nakte Statuen entgegenſtellen, welche gemeiniglich für Abbildungen von zwei berühmten römiſchen Bürgern gelten. Die eine befand ſich ſonſt in der Villa Montalto zu Rom und ſteht izo zu Verſailles. 4) Die Figur iſt vorgeſtellt, wie ſie am rechten Fuße den Schuh zubindet, indem der linke Fuß bloß iſt; und man glaubet, daß es die Statue

1) Marm. Oxon. part. 1. tab. 24.

2) [G. d. K. 11 B. 1 K. 19 §.]

3) L. 34. c. 5. sect. 10.

4) [Nun zu München.]

des Dictators Q. Cincinnatus ſei; [1]) die andere im Palaſte Grimani zu Venedig gilt für das Bildniß des Marcus Agrippa. Allein, welches Keñzeichen findet man an der erſten dieſer Statuen um ſie für eine Abbildung des Cincinnatus zu halten? Ein Pflugeiſen, wird man mir antworten, das hinter der Statue zu ihren Füßen liegt, und ſehr gut zu dieſem Gegenſtande paßt; deñ die Abgeſandten des römiſchen Senats, welche dem Q. Cincinnatus die Zeichen der Dictatur überbringen ſollten, fanden ihn beim Pflügen. In der That, dieſes iſt ein ſehr ſcheinbarer Einwurf. Aber zufolge des von mir in der Vorrede zu dieſem Werke aufgeſtellten Grundſazes und vermöge der oben angeführeten Bemerkung des Plinius muß man annehmen, daß die Statue, von welcher wir reden, nicht einen römiſchen Bürger, ſondern mit weit mehr Wahrſcheinlichkeit einen Helden und vielleicht den Jaſon vorſtelle; deñ dieſer war, wie man erzählet, ſchon in ſeiner frühen Jugend von ſeinem Vater aus ſeiner Heimat geſchikt worden; und als er herangewachſen, wurde er vom Pelias, dem Bruder ſeines Vaters, obgleich er ihn nicht kañte, nebſt andern Nachbarn zu einem feierlichen Opfer für den Neptunus eingeladen. Er wurde gerufen, da er pflügte, und aus Beſorgniß, die ihm vorgeſchriebene Zeit zu verfehlen, vergaß er in der Eile den Schuh an den linken Fuß zu legen, und erſchien daſelbſt nur mit einem Schuhe. [2]) Damals löſete ſich für den Pelias das ihm gegebene räthſelhafte Orakel: vor dem, welcher mit einem einzigen Schuhe (μονοκρηπις) zu

1) Maſſei raccolta di Statue, tav. 70. [G. d. K. 11 B. 2 K. 4 §. Unter den Abbildungen Numero 101.]

2) Apollod. l. 1. c. 9. n. 16. Schol. ad Pindar. Pyth. IV. v. 133.

ihm kommen würde, auf der Hut zu ſein. Läßt ſich wohl unter den Erzählungen der Alten eine andere finden, die es wahrſcheinlicher machet, daß die Statue in Verſailles nicht den Cincinnatus, ſondern den Jaſon vorſtelle? Es war auch eine Statue des Dichters Anakreon nur mit einem Schuhe vorgeſtellt, um anzudeuten, daß er den andern in der Betrunkenheit anzuziehen vergeſſen habe. 1)

§. 164. Was ſoll ich von Maffei ſagen, welcher dieſe Statue für das Bildniß jenes römiſchen Bürgers hält, blos wegen dem Anziehen des Schuhs, nicht wegen dem Pflugeiſen, welches in dem Kupfer, das er ſah, nicht war, weil die Seite, von welcher dieſe Statue gezeichnet worden, den Anblik deſſelben den Augen entzog? Und nicht allein in dieſer Statue will er aus einem ſo ſchwachen Grunde den Cincinnatus ſehen, ſondern auch, um die gemeine Meinung, welche er durchaus nicht begründen konte, zu begünſtigen, in einem geſchnittenen Steine, welcher ſchon früher von Leonardo Agoſtini bekant gemacht iſt, 2) und gleichfalls eine Figur, die Schuhe anzieht, vorſtellt. 3) Nach dem Kupfer zu urtheilen, ſcheinet dieſer Stein von einer neuen Hand zu ſein.

§. 165. Was die andere Statue, in Venedig, betrift, ſo müßte man an Ort und Stelle den Kopf des angeblichen Agrippa mit andern Abbildungen deſſelben vergleichen und unterſuchen, ob der Kopf wirklich dieſer Statue eigen ſei.

§. 166. Da ich hier von Statuen mit falſchen oder zweifelhaften Namen rede, erinnere ich mich

1) Analecta t. 1. p. 229. n. 37.

2) Agostin. gemm. tav. 114.

3) Maſſei gemm. t. 4. n. 8.

zugleich einer Statue im Muſeo Capitolino, welche für ein Bildniß des Cajus Marius gilt; und es würde überflüſſig ſcheinen, ihrer zu erwähnen, wen̄ ſie nicht in der neueſten Beſchreibung eben dieſes Muſei wiederum als ein wahrhaftes Bildniß dieſes berühmten Mannes angegeben wäre. [1]) Selbſt Faber, welcher ſich ſonſt nicht viel Bedenken macht, ungewiſſe Bildniſſe zu taufen, hat ſich in ſeinem Commentar zu den Bildniſſen berühmter Männer von Fulvius Urſinus gegen die gewöhnliche Meinung erklärt, weil dieſe Statue eine runde Kapſel zu Schriften an den Füßen ſtehen hat, als ein Ken̄zeichen eines Senators oder eines Gelehrten, nicht aber des Marius, welcher als kein Senator kon̄te angeſehen werden und fern von aller Wiſſenſchaft war. [2]) Wir haben kein Bildniß des Marius weder in Marmor noch auf Münzen, und wir können uns von ſeiner Bildung, ausgenommen was Cicero [3]) und Plutarchus von ſeiner ſtörriſchen Mine ſagen, [4]) aus keinem andern Denkmale einen Begrif machen, ſo daß die Benennungen der zwei marmornen Köpfe im Palaſte Barberini und in der Villa Ludoviſi, imgleichen einer Statue in der Villa Negroni, welche in den Erklärungen des Muſei Capitolini angeführt werden, [5]) eben ſo ungründlich ſind als der für die oben angeführte capitoliniſche Statue beſtim̄te Name.

§. 167. Da nun die griechiſche Kunſt, wie oben geſagt iſt, auf den römiſchen Boden verpflanzet war,

1) Bottari Mus. Capitol. t. 3. tav. 50. [G. d. K. 11 B. 1 K. 23 §.]

2) Fulv. Urs. Imag. n. 88. p. 55.

3) [Tuscul. l. 2. c. 15.]

4) Plutarch. in Mario c. 2.

5) Mus. Capitol. t. 3. p. 106.

blieb ſie zwar ihrem Syſtema getreu, veränderte ſich aber nach Maßgabe der Verhältniſſe, und auf dem ihr günſtigen Boden der Freiheit erzogen, wurde ſie unter der römiſchen Oberherſchaft durch die Prachtliebe gehalten und gepflegt. Die Unterdrüker der griechiſchen Freiheit wurden Beförderer der Kunſt, und Julius Cäſar verpflanzte die Liebe zu ihr gleichſam als Erbtheil auf einige ſeiner Mitbürger. Schon als Privatman̄ hatte er große Sam̄lungen von geſchnittenen Steinen, von Figuren aus Elfenbein und Erzt, und von Gemälden gemacht; [1]) er beſchäftigte der Künſtler Hände durch die großen Werke, die er in ſeinem zweiten Conſulat errichten ließ. [2]) Er bauete in Rom das prächtige Forum, das von ihm den Namen Forum Cæsaris erhielt, und mit Koſten, die weit über ſein Vermögen hinausgingen, verſchönerte er viele Städte nicht allein in Italien, ſondern auch in Gallien, Spanien, Griechenland und Aſien durch prächtige Gebäude. [3])

§. 168. Auguſtus, welchen Livius als den Wiederherſteller aller Tempel lobt, [4]) ſammelte von allen Seiten die ſchönſten Statuen der Götter, mit welchen er die Pläze und ſogar die Straßen in Rom auszieren ließ. [5]) Er ſchmükte die Hallen ſeines Forums, das neben dem des Cäſars erbauet war, mit Statuen vieler großen Römer, welche ihr Vaterland emporgebracht hatten und als Triumphirende vorgeſtellt waren. [6])

1) Sueton. in Cæs. c. 47.

2) Id. l. c. c. 26.

3) Id. l. c. c. 28.

4) L. 4. c 20. Meyer.

5) Sueton. in August. c. 57. Meyer.

6) Id. l. c. c. 31.

§. 169. Von ſo vielen Denkmalen der Kunſt haben ſich nur zwei wirklich ächte Statuen des Auguſtus erhalten; deren die eine auf dem Capitolio ſteht und das Vordertheil eines Schiffes zu den Füßen hat, [1]) um den Sieg zur See bei Actium anzudeutem; Auguſtus iſt in dieſer Statue noch als ein junger Mañ vorgeſtellt, und mit einem Panzer bewafnet nach Art der Statuen berühmter Römer zur Zeit der Republik. [2]) Die andere Statue beſitzt der Marcheſe Rondinini; ihr Kopf war niemals vom Körper getreñt, und ſie zeiget den Auguſtus etwas älter, nakt oder heroiſch, wie die meiſten Statuen der nach ihm folgenden Kaiſer vorgeſtellt ſind, um ſie ſchon im Leben vergöttert abzubilden. Dieſe Vergötterung wurde vom Auguſtus eingeführt, ſie vervielfältigte, wie der Kaiſer Julianus ſagt, die Statuen, und gab den Römern in den Abbildungen der Kaiſer einen Gegenſtand der Anbetung und Verehrung. [3])

§. 170. Von den Denkmalen aus der Zeit des Auguſtus bleiben drei Statuen ausgeſchloſſen, welche gemeiniglich für Abbildungen der Königin Kleopatra von Ägypten gelten, wegen des Armbandes um den linken Arm, das die Geſtalt einer Schlange hat. [4]) Man hätte auch die Stellung anführen können, da Galenus erzählet, daß Kleopatra mit der rechten Hand auf dem Kopfe, gerade wie jene Statuen zeigen, todt gefunden worden. [5]) Die eine dieſer Statuen ſteht am Eingange des Hofes im

1) Maffei raccolta di Statue, tav. 16.

2) [G. d. K. 11 B. 2 K. 6 §.]

3) [G. d. K. ebendaſ.]

4) [G. d. K. ebendaſ. 7 §. Note.]

5) Galen. ad Piſon. de Theriaca, l. 1. c. 8.

Belvedere, [1]) die andere in der Villa Medici, und die dritte, welche ſonſt im Muſeo Odeſcalchi war, befindet ſich mit dem ganzen Muſeo in Aranjuez. Alle drei ſind liegend vorgeſtellt, und unterſtüzen mit der linken Hand das Haupt; man kañ ſie daher für Nymphen halten, welche vielleicht zur Ausſchmükung von Springbrunnen dienten; übrigens iſt an der Statue in der erwähnten Villa nur der Rumpf alt. So wie nun bei dieſen Statuen das für eine Schlange gehaltene Armband die Urſache ihrer Benennung geweſen: eben ſo hat man auch eine kleine bis unter den Gürtel nakte Diana von Erzt im Muſeo des Collegii Romani, welche ſich, wie von der Jagd ermüdet, auf eine ihrer Nymphen lehnt, für eben dieſe ägyptiſche Königin gehalten, weil Patin in dem Bogen, den ſie in der Hand hält, eine Schlange erkennen wollte. [2])

§. 171. Unzweideutige Denkmale der Kunſt aus der Zeit, von welcher wir handeln, ſind einige von den geſchnittenen Steinen, die den Namen des Dioskorides zeigen; deñ die andern ſind nicht alle ächt und unverfälſcht, wenigſtens in Anſehung des Namens. Es iſt bekañt, daß Dioskorides die Köpfe des Auguſtus ſchnitt, mit welchen dieſer und nach ihm andere Kaiſer zu ſigeln pflegten, [3]) den Galba ausgenommen. [4]) Ein ſolcher Stein mit dem Bildniſſe des Auguſtus und mit dem Namen des Dioskorides befand ſich im Hauſe Maſſimi zu Rom; da man denſelben aber in Gold

1) Maffei l. c. tav. 8.

2) Imp. Roman. numism. p. 23.

3) Sueton. in August. c. 50. [Plin. l. 37 c. 1. sect. 4. G. d. K. 11 B. 2 K. 8 §.]

4) Xiphil. Aug. p. 60.

faſſen wollte, zerbrach er in drei Stüke. 1) Ein Anſaz von Bart, welcher an dieſem Kopfe das Kiñ und die Wangen des Auguſtus bekleidet, und ſich an andern Köpfen deſſelben nicht findet, köñte auf die Zeit der Niederlage der drei Legionen unter dem Befehle des Varus in Deutſchland anſpielen, da wir wiſſen, daß Auguſtus zum Zeichen ſeiner großen Betrübniß über dieſen Verluſt ſich den Bart wachſen ließ. 2) Mit einem ähnlichen Barte ſieht man in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani einen Kopf des Kaiſers Otho, an welchem derſelbe nicht weniger als am Auguſtus etwas Ungewöhnliches iſt; und auch Caligula ließ ſich bisweilen den Bart wachſen. 3)

§. 172. Unter den vom Dioskorides geſchnittenen Steinen verdienet auch ein Carneol in dem Muſeo des Fürſten von Piombino bekañt gemacht zu werden, welcher am Ende des erſten Theils der folgenden Denkmale abgebildet iſt. 4) Weder der auf demſelben bezeichnete Name des Künſtlers, noch die Arbeit des Kopfes können uns verdächtig ſein, weñ wir den Stein ſelbſt betrachten. Ein Zeitgenoſſe des Dioskorides ſcheinet auch Solon, ebenfalls ein Künſtler im Steinſchneiden, geweſen zu ſein; er iſt berühmt durch ſeine Werke, von welchen ich eine alte Paſte aus dem ſtoſchiſchen Muſeo mit dem Bildniſſe einer Bakchantin am Ende des zweiten Kapitels beibringe. 5)

1) Stosch pierr. gravées, pl. 25.

2) Sueton. in August. c. 23.

3) Id. in Caligul. c. 24. Senec. de consolat. c. 36.

4) [Unter den Verzierungsbildern zu den Denkmalen Numero 16.]

5) [Unter Numero 10 der Verzierungsbilder zu den Denkmalen.]

§. 173. Um ein richtiges Urtheil über die Kunſt dieſer und der folgenden Zeiten zu fällen, muß man die öffentlichen Denkmale von den durch Privatperſonen veranſtalteten Werken unterſcheiden und bemerken, daß die Bildhauerei ſich in einem größern Glanze erhielt als die Malerei, welche auch von Freigelaſſenen geübt wurde, die im Dienſte vornehmer und reicher Römer ſtanden; dieſes erfährt man unter andern Denkmalen aus der in den Trümmern des alten Antium gefundenen Marmortafel, die izo im Muſeo Capitolino iſt und in dem Verzeichniſſe von kaiſerlichen Bedienten den Namen eines freigelaſſenen Malers enthält. 1) In der Stadt Antium war ebenfalls eine Säulenhalle, wo ein freigelaſſener Maler des Nero Klopfechter in allen nur denkbaren Stellungen gemalt hatte. 2) Solche Freigelaſſene wurden von den Römern gebraucht, die Paläſte und Villen auszumalen; daher kañ man den größten Theil der Gemälde, die aus den Trümmern der von der Aſche und Lava des Veſuvius bedekten Städte hervorgezogen ſind, Malern von dieſem Stande zuſchreiben. Dieſe Erniedrigung war eine von den Urſachen des Verfalls der Kunſt, ſo daß Petronius ſich beklaget, es finde ſich in den Gemälden ſeiner Zeit nicht die mindeſte Spur der ehemaligen Meiſterhaftigkeit. 3) Durch dieſe Bemerkung geleitet, betrachte man verſchiedene andere noch erhaltene alte Gemälde von mittelmäßigem Verdienſte; und vorausgeſezt, daß das Grabmal der Naſonen zu den Zeiten des Auguſtus ausgemalt worden, ſo iſt der Ödipus mit der Sphinx in der Villa Altieri, das einzige noch übrige der von Sante Bar-

1) Vulpii Tab. Antiat. illustr. p. 17.

2) Plin. l. 35. c. 7. sect. 33. [G. d. K. 7 B. 3 K. 34 §.]

3) Satyric. c. 88. p. 424.

toli in Kupfer geſtochenen Gemälde dieſes Grabmals, ſehr plump gezeichnet, und eben ſo ſchlecht colorirt; [1]) indeſſen verdienet es angemerkt zu werden, da man insgemein glaubet, daß alle Gemälde jenes Grabmals vernichtet ſeien. [2]) Wiewohl man aus dieſen Gemälden ſich kein ganz ſicheres und feſtes Urtheil über den damaligen Zuſtand der Malerei im Allgemeinen bilden kañ: ſo wird es doch immer ein Beweis von dem Verfalle dieſer Kunſt ſein. Bei den alten Griechen, welche die Ausübung der Kunſt der Zeichnung nur Perſonen von freier Geburt erlaubten, weigerten ſich die berühmteſten Meiſter nicht, Grabmale auszuſchmüken, wie wir aus dem Pauſanias wiſſen, welcher eines Grabmals gedenket, das mit Gemälden des Nicias, eines der berühmteſten Maler, ausgeziert war. [3])

§. 174. Einen andern Beweis vom Verfalle der Malerei zu den Zeiten des Auguſtus kañ man aus der Nachricht des Plinius über einen damaligen Maler, Namens Ludius, entlehnen. [4]) Dieſer verzierte zuerſt die Wände der Häuſer mit Landſchaften und Ausſichten, in welchen Häfen, Waldungen, Fiſchteiche und andere lebloſe Gegenſtände das Auge ergözten; woraus folget, daß die Maler vor dem Ludius zur Verſchönerung der Wände und Zimmer Vorſtellungen aus dem menſchlichen Leben entlehnten, und nach Art der Poeten Bilder verfertigten, die für den Beſchauer lehrreich waren, und, anſtatt ihn mit leeren Vorſtellungen zu beluſtigen, mehr ſeinen Geiſt und

1) Bartoli pict. vet. in ſepulcr. Naſon. tab. 19.

2) Wright's Travels p. 362.

3) L. 7. c. 22.

4) L. 35. c. 10. ſect. 37.

Verſtand bildeten, als ſein Auge durch die Zuſammenſtellung von hunderterlei zwar anmuthigen, aber unbedeutenden Dingen ergözten. 1)

§. 176. Ich muß hier noch bemerken, daß **Berkel** die Nachricht des **Plinius** über den **Ludius** falſch verſtanden, da er glaubet, dieſer Künſtler ſei der erſte geweſen, der auf die Mauer gemalt habe: 2) deñ dieſes war ſchon in den älteſten Zeiten und viele Jahrhunderte vor dieſem römiſchen Maler gebräuchlich.

§. 176. **Auguſtus** war nach dem erſten Ausbruch ſeines Unwillens über die Athenienſer ſehr milde und gütig gegen die Griechen und ließ die ihnen bewilligten Vorrechte unverlezt. Auch **Tiberius** veränderte in dieſer Hinſicht nichts, 3) bis endlich die zügelloſe Begierde des **Caligula** alle Schranken überſchritt. 4) Dieſer ſchikte den **Memmius Regrlus**, welchem er ſeine Gattin **Paulina** geraubt hatte, 5) nach Griechenland mit dem Befehle, die beſten Statuen aus allen Städten wegzuführen; auch wurde eine große Menge derſelben nach Rom gebracht, die der Kaiſer in ſeine Luſthäuſer vertheilte. 6) Dieſer Befehl ging auch auf die Statue des **olympiſchen Jupiters** in Elis von der

1) [**Vorrede** zu den **Anmerk.** üb. d. G. d. K. 19 §. G. d. K. 7 B. 3 K. 33 §. **Note.**]

2) Berkel. not. in Steph. de urb. v. Βεγα. n. 81. [Er ſagt nur, daß **Ludius** dieſe Malerei zuerſt in **Rom** eingeführt habe.]

3) [Dem **Suetonius** (in Tib. c. 47 et 49.) zufolge iſt das Gegentheil geſchehen.]

4) Sueton. in Calig. c. 22 et 34.

5) Id. l. c. c. 25. Scaliger. animadvers. in Euseb. chronic. p. 188. [Dio Caſs. LIX. 12.]

6) Joseph. Antiq. Jud. l. 19. c. 1. princ.

Hand des berühmten Phidias; aber die Bauverſtändigen in Athen überredeten den Memmius, daß dieſes Werk, welches aus Gold und Elfenbein zuſammengeſezt war, Schaden leiden würde, weñ man es bewegen und von ſeinem Orte rüken wollte; es unterblieb alſo dieſe Unternehmung. 1) Der Schade, den dieſe Statue gelitten, da ſie zu den Zeiten des Julius Cäſar vom Blize getroffen worden, 2) muß alſo nicht beträchtlich geweſen ſein, da man ſie ſpäterhin nichts deſto weniger zu entführen Willens war. Zu ſolchen Gewaltthätigkeiten wurde Caligula nicht aus Liebe für die ſchönen Künſte verleitet, ſondern aus einer raſenden Habſucht; deñ zu eben der Zeit, als er in Griechenland die Tempel und öffentlichen Gebäude aller ihrer Statuen beraubte, ließ er in einem Anfalle von tollem Neide alle die Statuen berühmter Römer niederreiſſen und zerſchlagen, welche Auguſtus im Marsfelde errichtet hatte. 3)

§. 177. Aus dieſer den Griechen ertheilten Freiheit, ihre Verfaſſung zu behalten, möchte man vielleicht den hieraus entſtandenen Nuzen erweiſen wollen. In ſolchem Falle würde ein Werk der Bildhauerei in der Villa Ludoviſi, welches in einer Grupe von zwei Figuren beſteht, und gemeiniglich für eine Arbeit aus der Zeit des Kaiſers Claudius gilt, hierher gehören. Es iſt unter dem Namen des Pätus und der Arria bekañt, weil man ſich einbildete, daß in der mäñlichen Figur der römiſche Senator Pätus, ein Theilnehmer an der wider

1) Sueton. in Calig. c. 22. [Dio Cass. LIX. 28. Pausan. IX. 27.]

2) Euseb. de præpar. Evang. l. 4. c. 2.

3) Sueton. in Calig. c. 34. [G. d. K. 11 B. 2 K. 23 §.]

den Claudius gemachten Verſchwörung des Scri-bonianus, und in der weiblichen Figur, aus deren Bruſt einige Blutstropfen hervorquellen, die todte oder ſterbende Arria, die Gattin des Pätus vorgeſtellt sei; den ſie ſtieß ſich, wie Plinius der Jüngere berichtet, ſelbſt einen Dolch in die Bruſt, und reichte ihn hernach ihrem Manne, damit er ein Gleiches thun möchte. [1]) Aber Tacitus erzählt, daß Pätus nicht dem Beiſpiele ſeiner Frau folgte, und verdamt wurde, ſich die Adern zu zerſchneiden. [2]) Maffei, der ſich an die Erzählung dieſes Geſchicht-ſchreibers erinnerte, und deßhalb die gewöhnliche Benennung dieſer Grupe verwarf, [3]) nahm ſeine Zuflucht zu der Geſchichte des Mithridates, des lezten Königs von Pontus, und glaubte, es ſei in dieſem Werke der Verſchnittene Menophilus vorgeſtellt, welchem Drypetina, die ſehr kranke Tochter dieſes Königs anvertraut war und welcher dieſe und ſich ſelbſt entleibte, damit ſie nicht von den Feinden möchte geſchändet werden. [4]) Aber dieſer Einfall von Maffei iſt noch ſchlechter als die bekañte Benennung dieſer Grupe; deñ der vermeinte Verſchnittene zeiget nicht nur alle Zeugungstheile ganz vollkommen und ſehr gut ausgearbeitet, ſondern er hat auch einen Knebelbart, welcher die Ober-

1) L. 3. epist. 16. Martial. l. 1. epigr. 14.

2) Annal. l. 16. c. 24 — 35.

[Der Autor verwechſelt hier, wie früher ſchon, den Pätus Thraſea mit dem Cäcina Pätus, und die jüngere Arria, die Tochter, mit der ältern Arria, der Mutter. Man ſehe G. d. K. 11 B. 2 K. 26 — 27 §.]

3) Raccolta di Stat. tav. 60. 61.

4) Ammian. Marcell. l. 16. c. 7.

lipe bekleidet. Indem ich mich alſo an die vorher aufgeſtellte Regel halte, finde ich es weit gegründeter, daß in dieſer Grupe, wie auch Jacob Gronov bemerkt hat,[1] Makareus, der Sohn des Äolus, und Canace, ſeine Schweſter und Gattin, abgebildet ſei, welche ſich beide nach einander tödeten.[2]

§. 180. Wir unterlaſſen izo alle Unterſuchungen über Werke aus dieſen Zeiten und bemerken vielmehr, daß Nero, der Nachfolger des Claudius in der Regirung, gegen die Schäze der griechiſchen Kunſt eine ausgelaſſene Begierde bezeigte.[3] Aus dem Tempel des Apollo zu Delphi allein wurden fünfhundert Statuen von Erzt genommen.[4] Da nun dieſer Tempel bereits zehnmal in den frühern Zeiten ausgeplündert worden, ſo kañ man hieraus einen Schluß auf die Schäze deſſelben machen, beſonders weñ man erwäget, daß daſelbſt auch nach dem Nero und bis zu den Zeiten des Pauſanias und Hadrianus ein Überfluß von Statuen vorhanden war, mit welchen viele andere Tempel ausgeſchmüket wurden.[5]

§. 181. Es iſt wahrſcheinlich, daß unter den von Nero aus Griechenland geholten Statuen auch die des Apollo im Belvedere[6] und der irrig ſogenañte Fechter in der Villa Borgheſe geweſen; deñ ſie ſind beide in den Trümmern des al-

1) Thesaur. antiq. Græc. t. 3. XXX.

2) Hygin. fab. 242 — 243. [G. d. K. 11 B. 2 K. 28 §.]

3) Tacit. annal. l. 15. c. 45. Sueton. in Ner. c. 32. Meyer.

4) Pausan. l. 10. c. 7.

5) Valois des richesses du temple de Delphes. Acad. des Inscript. t. 3. Hist. p. 78.

6) [G. d. K. 11 B. 3 K. 11 §.]

ten Antium entdeket,[1]) und dieſes iſt der Ort, wo Nero geboren war und auf deſſen Auszierung er ſehr viel verwandte.[2]) Bianchini will zwar aus dem Stillſchweigen des Plinius in Anſehung dieſer beiden Statuen vermuthen, daß ſie ſich ſchon vor der Zeit dieſes Kaiſers in Antium befunden;[3]) aber wie kan̄ man in dieſem Stillſchweigen einen Grund zu einer ſolchen Vermuthung finden? Plinius erwähnet auch der Pallas von der Hand des Endöus nicht, welche Nero aus Alea in Arkadien nach Rom bringen ließ,[4]) noch des Herkules vom Lyſippus, welcher um eben dieſe Zeit aus Alyzia, einer Stadt in Akarnanien, nach Rom geſchaft worden.[5])

§. 182. Die borgheſiſche Statue ſcheint nach der Form der Buchſtaben, mit welchen der

1) Mercati Metalloth. Arm. X. p. 361. Bottari Mus. Capitol. t. 3. tav. 67. p 136.

2) Tacit. annal. l. 15. c. 23 et 39. l. 14. c. 4. Sueton. in Ner. c. 9.

3) De lapid. Antiat. p. 52.

4) Pauſan. l. 8. c. 46.
Nicht Nero, ſondern Auguſtus. Meyer.

5) Strab. l. 10. c. 2. §. 22.
Strabo ſagt nur, daß ein römiſcher Feldherr die Arbeiten des Herkules, welche vom Lyſippus wahrſcheinlich in einer Reihe von Statuen vorgeſtellt waren, aus Alyzia nach Rom gebracht habe. Vom Nero iſt und kon̄te nicht die Rede ſein, da Strabo zu den Zeiten des Auguſtus [und Tiberius] lebte. Meyer.
[Siebelis meint, die Nachricht des Strabo ſei vielleicht von einer erhobenen Arbeit mit den Thaten des Herkules zu verſtehen, dergleichen noch einige exiſtiren; allein die Verſezung eines ſolchen Werkes zu melden, wäre ohne Zweifel unter der Würde des großen Geographen geweſen.]

Name des Bildhauers Agaſias von Epheſus auf dem Stamme, der ihr zum Halt dienet, geſchrieben iſt, die älteſte unter den Statuen zu ſein, auf welchen man den Namen eines griechiſchen Künſtlers findet.[1] Die Bildung dieſer Statue iſt nach der Wahrheit der Natur genommen, wie augenſcheinlich aus den Geſichtszügen erhellt, und ſie ſtellt nicht einen Fechter oder Diſkobolus vor, wie Einige geglaubt haben; deñ die ganze Stellung widerſpricht dieſer Meinung. Der Kopf und die Augen daran ſind aufwärts gerichtet; der linke Arm iſt in die Höhe gehoben und man ſieht an demſelben die Handhabe von dem Schilde, den die Figur gehalten hat, um ſich vor etwas, das von obenher geſchleudert wurde, zu verwahren. Man könte dieſe Statue mit größerem Rechte für die Vorſtellung eines Kriegers halten, welcher ſich bei der Belagerung einer Stadt beſonders verdient gemacht und ſein Leben gegen die Belagerten in Gefahr geſezt hätte.

§. 183. Der verdorbene Geſchmak des Nero, welcher die Figuren aus Erzt berühmter Bildhauer vergolden ließ, z. B. eine Figur Alexanders des Großen von der Hand des Lyſippus,[2] ſcheint auch auf andere Perſonen übergegangen zu ſein, ſo daß man ſogar anfing, Statuen von Marmor zu vergolden. Man ſieht dieſe wunderliche Gewohnheit an einem Kopfe des Apollo im Muſeo Capitolino und an dem Bruchſtüke eines andern Kopfs deſſelben von ausgezeichneter Arbeit, welches der Bildhauer Bartholemä Cavaceppi beſizt.

§. 184. Von der Kunſt der Zeichnung zu dieſen Zeiten können wir urtheilen aus dem Triumphbogen,[3]

1) [G. d. K. 11 B. 3 K. 12 §.]

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 6.

3) [G. d. K. 11 B. 3 K. 18 §.]

welchen der Senat dem Titus errichten ließ, und aus dem Fries des Tempels der Pallas, welchen Domitianus auf dem Foro Palladio erbauen ließ. Nicht weniger rühmliche Denkmale dieſer Zeit ſind zwei Siegeszeichen [auf dem Plaze vor dem] Muſeo Capitolino, welche man irriger Weiſe nach dem Marius benañt hat. [1]) Man muß ſie zufolge einer Inſchrift, die ehemals unter denſelben ſtand, ehe ſie von ihrem alten Orte weggenommen worden, dem Domitianus beilegen; die Inſchrift zeigte an, daß ein Freigelaſſener, deſſen Name verſtümmelt war, dem Domitianus dieſe beiden Werke ſezen laſſen. [2])
Sie müßen daher als Siegeszeichen des Kriegs mit den Daciern angeſehen werden; deñ nachdem Domitianus durch ſeine Feldherrn ſich mit wenigen Vortheilen aus dieſem Kriege wider den daciſchen König Decebalus herausgezogen, wurden dennoch, wie Xiphilinus aus dem Dio meldet, dem Kaiſer ſo viele Ehrenbezeugungen ausgemacht, daß die ganze Welt mit goldenen und ſilbernen Statuen und Bildniſſen deſſelben angefüllt wurde, die man ihm aus Schmeichelei errichtet hatte.

§. 185. Die vortrefliche Arbeit dieſer Siegeszeichen und die ausnehmenden Zieraten an denſelben ſind dem Begriffe von der Kunſt zu dieſer Zeit gemäß, und ſie köñten mit den erhobenen Arbeiten an dem gedachten Frieſe wie von einem Meiſter verfertigt betrachtet werden. Fabretti will zwar behaupten, daß es die Siegeszeichen des Marius ſeien, und weiſet diejenigen als Unwiſſende ab, denen es Arbeiten von Trajans Zeiten geſchienen, weil er die Arbeit an denſelben ſo grob und unaus-

1) [G. d. K. 11 B. 3 K. 19 §.]

2) Gruter. Inscript. t. 2. p. 1084. n. 5. Fabretti de columna Traj. c. 4. p. 108.

geführt findet, daß er dieſes Werk mit den Bildhauereien an dem Triumphbogen des Conſtantinus vergleichet; das will ſagen, mit denjenigen, welche an dieſem Bogen nicht vom Foro des Trajanus genommen, ſondern zu Conſtantins Zeiten verfertigt ſind. 1) Aber läßt ſich wohl, ohne übrigens der großen Gelehrſamkeit Fabrettis Unrecht zu thun, eine größere Blindheit in Beurtheilung der Bildhauerei denken? Hält doch auch Fabretti den neuen Kopf der ſogenañten Provinz Dacia: Dacia capta, unter der triumphirenden Roma im Hofe des Palaſtes der Conſervatoren in Rom für alt, ſo wie die erhobenen Arbeiten von Stucco an einem Frieſe des Palaſtes Santa Croce. 2)

§. 186. Obwohl dieſer Scribent gegen jene, welche die erwähnten Siegeszeichen dem Trajanus beilegen, Gründe anführt, die meiner Meinung nicht weniger zuwider ſind: ſo will ich ſie dennoch, da es mich zu weit von meinem Wege abführte, nicht weiter erwähnen, ſondern in der Überzeugung, von jedem Kenner verſtanden zu werden, hier nur Folgendes bemerken. In allen Siegeszeichen der Römer ſieht man römiſche und barbariſche Waffen mit einander vermiſcht und unter einander geworfen. Fabretti hätte daher mit ſeinen Einwürfen behutſamer ſein müßen; eben dieſes findet man ſogar an dem Fußgeſtelle der Säule des Trajanus; wobei die Abſicht der Künſtler, denen man in ſolchen Denkmalen ihren freien Willen laſſen mußte, mag geweſen ſein, ihre Compoſition dadurch deſto mannigfaltiger zu machen. Unter den Waffen der Siegeszeichen, von welchen die Rede iſt, hat ſich der Bildhauer begnüget, den Schilden eine ausländiſche Form zu ge-

1) De columna Trajan. p. 105.

2) L. c. p. 106. p. 155. [G. d. K. 11 B. 3 K. 20 §.]

ben, im übrigen ſie aber geziert, wie immer ein Schild hätte ſein können, welcher in einem Tempel aufgehängt zu werden beſtiṁt war. An dieſen Schilden, obwohl ſie Waffen barbariſcher Völker andeuten ſollen, ſieht man dennoch unten und oben einen Wolf ausgearbeitet, welches Thier ſo wie der Adler das Feldzeichen der römiſchen Schaaren geweſen iſt. [1]) Auſſerdem ſind die Helme alle auf griechiſche Art gemacht, das iſt: ſo viel als nach römiſcher Weiſe; und ſogar die Schwerter weichen nicht von der Form der griechiſchen ab.

§. 187. Mit mehr Grunde haben Andere geglaubt, daß dieſe Siegeszeichen dem Auguſtus zu Ehren errichtet worden, und ſie haben dieſes aus dem Orte ſelbſt geſchloſſen, wo dieſelben vorher ſtanden. Dieſes war ein Caſtell der juliſchen vom Marcus Agrippa nach Rom geführten Waſſerleitung, [2]) das iſt: ein Gebäude, von wo das Waſſer an verſchiedene Orte hin vertheilt worden. Hieraus hat man den Schluß gemacht, daß ein zur Zeit dieſes Kaiſers verfertigtes Denkmal auch mit ſeinen Siegeszeichen geziert worden. Aber geſezt, daß dieſe Waſſerleitung vom Domitianus ausgebeſſert worden, welche Muthmaßung durch das Stillſchweigen des Frontinus nicht unkräftig wird: ſo iſt die Wahrſcheinlichkeit für meine Meinung größer, weñ ich ſie für Werke des Domitianus halte, aus Vergleichung derſelben, welche ich gemacht habe mit Stüken von andern Siegeszeichen, die in der Villa Barberini zu Caſtel-Gandolfo entdekt worden, wo ehemals die berühmte Villa dieſes Kaiſers war, und aus der vollkommenen Ähnlichkeit in der Arbeit und im Styl der einen ſowohl als der andern.

1) Plin. l. 10. c. 4. sect. 5. Meyer.

2) Id. L. 36. c. 15. sect. 24. n. 9. Meyer.

§. 138. Doch ich laſſe alles dieſes bei Seite und bemerke, daß man als die lezte Epoche der griechiſchen Kunſt das Jahrhundert des Trajanus, des Hadrianus und der Antonine betrachten kan. Die Künſtler, aufgemuntert durch dieſe Fürſten, die ſich durch die Beſchüzung der Künſte berühmt zu machen wünſchten, ſcheinen ſich ihre Vorgänger zu Muſtern genommen zu haben, und wen ſie auch den Ruhm derſelben in der Reinheit der Zeichnung nicht erreichen konten, ſo ſtanden ſie ihnen doch nicht nach in der Zierlichkeit und ſorgfältigen Vollendung ihrer Erzeugniſſe.

§. 139. Die Werke, welche Trajanus unternahm, gaben den Künſtlern ein weites Feld, ihr Talent zu zeigen und ſich berühmt zu machen. Dieſer ewig denkwürdige Kaiſer ſcheinet alle ſeine Vorgänger in der Errichtung großer Gebäude übertroffen zu haben, ſo daß die, welche ſich erhalten haben, jeden Begrif überſteigen und, wie Dio von der durch dieſen Kaiſer über die Donau erbaueten Brüke ſagt, nur dazu dienten, die äuſſerſte Stärke der menſchlichen Kräfte zu zeigen. 1) Hiervon zeuget der Bogen des Trajanus zu Ancona, deſſen Baſament aus einem einzigen Stüke Marmor beſtehet; in der Länge hält es ſechs und zwanzig römiſche Palmen und ein Drittheil; die Breite iſt von ſiebenzehen und einem halben, und die Höhe von dreizehen Palmen. Die Säule dieſes Kaiſers hat durch ihre ungeheure Größe der Wuth aller barbariſchen Verheerer Roms getrozt. 2) Sie ſtand ſonſt mitten auf ſeinem prächtigen Foro, das von Hallen umgeben war, deren Deken oder Gewölbe von Erzt waren. 3) Von der Baſilica Ulpia und von

1) Hist. l. 68. c. 13. Meyer.
2) [G. d. K. 11 B. 3 K. 27 §. Note.]
3) Pauſan. l. 5. c. 12.

den andern Gebäuden, mit welchen dieſes **Forum** geſchmükt war, kañ man ſich einen Begrif machen aus den Säulen von ägyptiſchem Granit, welche acht und einen halben Palm im Durchmeſſer hielten. Sie wurden vor zwei Jahren entdekt,[1]) da man eine Gruft machte zur Grundlage einer neuen Auffahrt zu dem Palaſte Bonelli, und man fand zugleich ein Stük des oberen Geſimſes oder die Corniſche der Architrave, welche von den Säulen ſelbſt getragen wurde, und ſechs Palmen hoch iſt. Da nun die Corniſche das Drittheil und noch weniger der ganzen Architrave zu ſein pflegt, ſo muß dieſelbe über achtzehen Palme hoch geweſen ſein. Dieſes Stük iſt in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani aufgeſtellt, nebſt einer Inſchrift, die den Ort anzeigt, wo daſſelbe entdeket worden.

§. 190. Unter Hadrianus, dem Nachfolger des Trajanus, ſcheint ſich die Kunſt auf derſelben Stufe der Vortreflichkeit erhalten zu haben. Er ſelbſt beſaß die drei Künſte der Zeichnung in ſolcher Vollkommenheit, daß er, wie Aurelius Victor meldet, neben dem Polykletus und Euphranor ſtehen koñte.[2]) Allen ſeinen verſtorbenen und lebenden Freunden ließ er Statuen errichten;[3]) und ſeine leidenſchaftliche Liebe für die Kunſt war, wie es ſcheint, für ihn ein Beweggrund, ganz Griechenland wieder in den vollen Genuß der Freiheit zu ſezen;[4]) auch gab er durch die großen Gebäude, die er faſt in allen griechiſchen Städten, beſonders in

1) [Im Monat Auguſt 1765. G. d. K. 11 B. 3 K. 28 §.]

2) In Adrian. princ.

3) Xiphil. in Adrian. p. 246.

4) Pauſan. l. 1. c. 3 et 5. Spartian. in Adrian. c. 13.

Athen auf ſeine Koſten errichten ließ, den Künſtlern reichliche Gelegenheit, ihr Talent auszuüben. [1] Er vollendete den Tempel des olympiſchen Jupiters in Athen, welcher an ſieben hundert Jahre, vom Piſiſtratus an, unvollendet geblieben war, und er ließ in demſelben die Statue des Jupiters von Gold und Elfenbein nebſt vielen andern Statuen aus demſelben Stoffe aufſtellen. [2] Der Tempel, welchen er in Cyzikum aufführen ließ, wurde zu den ſieben Wunderwerken der Welt gezählt.

§. 191. Die tiburtiniſche Villa, welche er unter Tivoli erbauete, war der Inbegrif des Schönſten, das er auf ſeinen großen während achtzehen Jahren durch alle Provinzen des Reichs angeſtellten Reiſen geſehen hatte. Hier ließ er Gebäude nach dem Muſter der berühmteſten in Athen und in andern Städten errichten, [3] von welchen noch ungeheure Trümmer übrig ſind, die man nicht ohne Staunen betrachten kañ. Dieſe Villa war hinreichend, die Kunſt in Rom blühend zu machen, um ſo mehr, als ſie ſcheinet mit Statuen, die nicht aus andern Ländern geholt waren, ſondern mit Werken geziert geweſen zu ſein, die ausdrüklich für dieſen Ort gearbeitet und beſtim̃t waren. So viel man wenigſtens aus den dort ausgegrabenen und nach Rom gebrachten Statuen, wie aus den Gypsabgüſſen von den in andere Länder gegangenen Werken urtheilen kañ, ſcheinen ſie alle um jene Zeit gearbeitet zu ſein.

§. 192. Wer nur den abergläubiſchen Hang dieſes Kaiſers, ſeine Liebe zum griechiſchen Volke, und

1) Pausan. l. 1. c. 18. l. 2. c. 3. l. 8. c. 10 et 12. l. 10. c. 35. Athen. l. 13. c. 4. [n. 34.] Meyer.

2) Pausan. l. 1. c. 18. Xiphil. in Adrian. p. 264. [G. d. K. 12 B. 1 K. 1 — 3 §.]

3) Spartian. in Adrian. c. 26.

die von ihm ausgebeſſerten oder neu erbauten Tempel erwäget, wird nicht für die Meinung derer ſein, welche mit dem Cardinal Furietti annehmen,[1]) daß das berühmte Gemälde der Tauben in Muſaik ebendaſſelbe ſei, welches nach dem Plinius von einem gewiſſen Soſus in dem Fußboden eines Tempels zu Pergamus verfertigt worden.[2]) Furietti beſaß jenes Gemälde und nach ſeinem Tode iſt es durch die Freigebigkeit des Pabſtes Clemens XIII. angekauft und dem Muſeo Capitolino geſchenkt worden. Der vornehmſte Grund, aus welchem der ehemalige Beſizer dieſes Denkmals den Werth deſſelben nach der erwähnten Nachricht des Plinius zu erhöhen glaubte, iſt dieſer, daß es in der Villa des Hadrianus in der Mitte eines gröber gearbeiteten Fußbodens befindlich und mit Marmorſtreifen eingefaßt war; woraus man ſchließen will, daß es nicht an dem Orte, wo es gefunden worden, gearbeitet, ſondern anderwärts hergeholt ſei. Dieſe Meinung aber wird unerheblich, weñ man betrachtet, mit wie vieler Mühe ein aus unzähligen kleinen Steinen zuſammengeſeztes Werk von einem ſo entfernten Lande nach Tivoli gebracht werden müßen, und daß man auch, weñ es in Pergamus zu einem Fußboden gearbeitet worden, von dorther die gedachten Streifen von Blumenwerk und Arabeſken, welche um dieſe Muſaik umherliefen, gebracht habe. Ein Stük von dieſen Streifen, die mit eben ſolchem Blumenwerke verſehen und von eben ſo feiner und verſtändiger Arbeit ſind, wie das Gemälde der Tauben in Muſaik, iſt in einem Tiſchblatte von Alabaſter in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani eingefaßt, und von dieſem erhielt der

1) Furietti de Musivis. [G. d. K. 12 B. 1 K. 9—11 §.]
2) L. 36. c. 25. sect. 60.

verſtorbene Kurfürſt von Sachſen ein ähnliches Tiſchblatt. Man müßte daher auch annehmen, daß dieſe Binden mit der Muſaik, welche ſie einfaßten, von Pergamus nach Tivoli gebracht worden. Ferner ſind noch zwei andere Gemälde in Muſaik von gleich feiner Arbeit mit folgender Inſchrift des alten Künſtlers Dioskorides:

ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ

gefunden worden; ſie waren mit einem Streife von orientaliſchem Alabaſter in der Mitte eines Fußbodens von grober Muſaik eingeſezt, und zwar in zwei Zimmern eines Hauſes, das auſſerhalb der Mauer der alten Stadt Pompeji ſtand. Wollen wir nun behaupten, daß auch dieſer Fußboden dorthin von einem andern Orte gebracht ſei, um dem Cardinal Furietti zu ſchmeicheln, welcher ſeiner Muſaik gern noch einen Werth von auſſen her beilegen wollte? — Das erwähnte Gebäude von Pompeji war vielleicht eine von den Villen des Kaiſers Claudius, welcher den Dioskorides aus Griechenland kommen ließ, wen̄ anders nicht dieſer Künſtler, wie es wahrſcheinlicher iſt, ſeine Kunſt in Rom lernte, wo damals ein weiteres Feld zur Ausübung der Kunſt als in Griechenland geöfnet war.

§. 193. Auſſer dem angeführten Gemälde in Muſaik iſt das Muſeum Capitolinum noch mit zwei Centauren von ſchwärzlichem Marmor bereichert worden, die ebenfalls aus der Villa des Hadrianus, und in den Beſiz des Cardinals Furietti kamen. Sie ſind wahrſcheinlich um die Zeit eben dieſes Kaiſers gearbeitet und zwar von Ariſteas und Papias, welche aus Aphrodiſium, einer Stadt auf der Inſel Cyprus gebürtig waren, wen̄ man ih-

nen die berühmteſte unter den Städten dieſes Namens zur Vaterſtadt geben will.[1])

§. 194. Aus eben dieſer Stadt und ein Zeitgenoſſe dieſer beiden Bildhauer ſcheint Zeno, ein Sohn des Attis geweſen zu ſein,[2]) deſſen Name auf dem Zipfel des Gewandes einer ſenatoriſchen Statue in der Villa Ludoviſi alſo ſteht:

ΖΗΝΩΝ
ΑΤΤΙΝ
ΑΦΡΟΔΙ
ΣΙΕΥΣ
ΕΠΟΙΕΙ.

§. 195. Ein anderer Bildhauer, Zeno aus Staphis, einer Stadt in Aſien, hat wahrſcheinlich um eben dieſe Zeit gelebt, wie aus einer metriſchen Inſchrift in der Villa Negroni erhellet.[3]) Man lieſt ſie an einer Herme ohne Kopf, welche dieſer Bildhauer ſeinem Sohne gleiches Namens auf das Grabmal ſezen ließ. Ich habe nur den Anfang dieſer Inſchrift herausbringen können; die lezten Zeilen ſind nicht völlig zu leſen:

Θ. Κ.
ΠΑΤΡΙϹ ΕΜΟΙ ΖΗΝΩ
ΝΙ ΜΑΚΑΡΤΑΤΗ ΕϹΤ ΑΦΡΟΔΙ
ϹΙΑϹ ΠΟΛΛΑ ΔΕ ΑϹΤΕΑ ΠΙϹΤΟϹ
ΕΜΑΙϹΙ ΤΕΧΝΑΙϹΙ ΔΙΕΛΘΩΝ
ΚΑΙ ΤΕΥΞΑϹ ΖΗΝΩΝΙ ΝΕΩ
ΠΡΟΤΕΘΝΗΚΟΤΙ ΠΑΙΔΙ
ΤΥΜΒΟΝ ΚΑΙ ϹΤΗΛΗΝ ΚΑΙ
ΕΙΚΟΝΑϹ ΑΥΤΟϹ ΕΓΛΥΨΑ
ΤΑΙϹΙΝ ΕΜΑΙϹ ΠΑΛΑΜΑΙϹΙ
ΤΕΧΝΑϹϹΑΜΕΝΟϹ ΚΛΥΤΟΝ
ΕΡΓΟΝ . . . . . . 4)

1) [G. d. K. 11 B. 3 K. 26 §.]
2) [Ebendaſ.]
3) [Ebendaſ.]
4) [Die Verbeſſerung und Berichtigung dieſer Inſchrift iſt aus der G. d. K. 11 B. 3 K. 26 §. Note.]

Man lernt aus dieſer Inſchrift den Namen der bis izo unbekañten Stadt Staphis. Auch köñte man ſagen, daß das abgekürzete Wort ΣTA auf einer Münze des Königs Antiochus Epiphanes[1]) eher dieſe Stadt bedeute, als ςαφυλιτης, ein Beiwort des Bakchus, welches Einige darin zu finden vermeinten.[2])

§. 196. Da ich kurz vorher unter den Beſchüzern der Kunſt, auſſer dem Hadrianus, auch die Antonine genañt habe, ſo will ich hier noch bemerken, daß ſich unter ihnen vorzüglich Marcus Aurelius auszeichnete. Dieſer Kaiſer hatte vom Diognetus, welcher ein Maler war, die Weltweisheit, und, wie er ſagte, die Kunſt gelernt, das Wahre vom Falſchen, und das Geringe vom Schäzbaren zu unterſcheiden:[3]) ja er ließ ſich auch von demſelben in der Kunſt der Zeichnung unterrichten.[4]) Aber die Sophiſten und Rhetoren, Menſchen ohne eigene Vernunft und Geſchmak, wurden von den Antoninen gleichſam auf den Thron erhoben, und ſie brachten die Kunſt ſelbſt um die allgemeine Achtung, indem ſie gegen alles, was nicht zu ihrer Schule paßte, ſchrieen, ſo daß ein Künſtler auch von dem gröſten Verdienſte von ihnen nur wie ein Handwerker betrachtet wurde.[5]) Ihr Urtheil von der Kunſt iſt dasjenige, welches Lucianus in ſeinem Traume der Gelehrſamkeit in den Mund legt;[6])

1) Beger. Thesaur. Brand. t. 1. p. 259.

2) Wise, numm. Bodlej. p. 116.

3) Antonin. de reb. suis. l 1. c. 6.

4) Capitolin. in Anton. Philos. c. 4.

5) Galen. de puls. differ. sub. init. [G. d. K. 12 B. 2 K. 1 §.]

6) C. 9.

ja es wurde an jungen Leuten als eine Niederträchtigkeit angeſehen, nur zu wünſchen, ein Phidias zu werden. Indeſſen beförderte dieſer Kaiſer ſo viel als möglich die Kunſt auch dadurch, daß er verdienten Männern Statuen ſezen ließ; ſo ehrte er das Andenken des Vindex, welcher im Kriege wider die Markomannen geblieben war, durch drei Statuen. 1)

§. 197. Dieſe lezte Epoche der Kunſt, welche das Jahrhundert des Trajanus, Hadrianus und der Antonine in ſich begreifet, endigte mit dem Commodus. Das Bruſtbild dieſes Kaiſers im Museo Capitolino, das ihn in ſeiner Jugend vorſtellt, kan̄ mit den ſchönſten Bildniſſen wetteifern; jedoch immer mit Ausnahme der Haare, die faſt nur allein mit dem Bohrer, mühſam und kleinlich ausgeführt ſind, und ſich dadurch von der Arbeit der Haare in früheren Zeiten unterſcheiden. 2) Von dieſer Bemerkung ſind ſelbſt die ſchönſten Köpfe der Antonine und beſonders die zwei berühmten des Lucius Verus und des Marcus Aurelius 3) von faſt koloſſaler Größe nicht ausgeſchloſſen, da man auch an ihnen die Haare auf dieſelbe Art gearbeitet findet.

§. 198. Dieſe Bemerkung allein war hinreichend, die Unwiſſenheit deſſen aufzudeken, welcher zuerſt die Statue des Herkules im Hofe von Belvedere für ein Bildniß des Commodus ausgegeben. 4) Dieſe Statue iſt der blühendſten Zeiten der Kunſt würdig und ſie übertrift, ſelbſt abgeſehen von der Vortref-

1) Xiphil. in Aurel. p. 259.

2) [G. d. K. 12 B. 2 K. 12 §.]

3) [G. d. K. 12 B. 2 K. 8 §.]

4) Maffei raccolta di Statue, tav. 5. Schott. Itiner. Ital. p. 411. [G. d. K. 12 B. 2 K. 13 — 14 §. Unter den Abbildungen Numero 101.]

lichkeit der Zeichnung, in der Arbeit der Haare alle Figuren des Herkules auf der Welt.

§. 199. Weil man wußte, daß Commodus gern für den Herkules gelten wollte,[1]) und weil er auf ſeinen Münzen, um ihn dem Herkules ähnlicher zu machen, mit einer Löwenhaut auf dem Kopfe und mit einem kürzern Barte als in ſeinen andern Bildniſſen erſcheinet: ſo hat man die Vermuthung gemacht, daß er auch in der Statue, von welcher wir reden, abgebildet ſei; um ſo mehr, als man ſich einbildete, daß durch das Kind, welches die Statue auf dem linken Arm trägt, dasjenige angedeutet ſei, welches dieſem Kaiſer zum Zeitvertreibe diente, und hernach Urſache ſeiner Ermordung ward, da es ein Verzeichniß der von eben dieſem Kaiſer zum Tode Beſtim̃ten aus dem Fenſter geworfen hatte, und dieſes Verzeichniß wurde von den Verſchwornen aufgefunden.[2])

§. 200. Aber das Kind, welches unſere Statue auf dem Arme trägt, iſt ein ganz anderes. Man glaube indeſſen nicht, daß ich es, wie Andere thun,[3]) für den Hylas halte, weil ja dieſer, als Herkules ihn kennen lernte, ſchon herangewachſen war, ſo daß er von ihm beim Argonautenzuge mitgenommen wurde.[4]) Deßhalb iſt der von den Nymphen geraubte Hylas als Jüngling, nicht als Kind, vorgeſtellt auf einem alten Denkmale aus vielfarbi-

1) Lamprid. in Commod. c. 9. Meyer.

2) Herodian. l. 1. c. 17. n. 3 — 4. [G. d. K. 11 B. 1 K. 10 §. Note.]

3) Venuti numm. Alb. Vatic. tab. 118. Vaillant numm. mus. de Camps. p. 63.

4) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 1207. Antonin. Liberal. metamorph. n. 26. p. 137. Apollod. l. 1. c. 9. sect. 19. Meyer.

gen Steinen (lavoro commeſſo) in der Villa Albani,[1]) wie auch in einem herculaniſchen Gemälde und auf einem Opfergefäße von erhobener Arbeit, welches den Fries am Tempel des Jupiter Tonans am Fuße des Capitols ziert.

§. 201. Daher muß das vorgeſtellte Kind unſerer Statue Ajax, der Sohn des Telamon ſein; deñ man erzählet, daß dem Vater die Geburt dieſes Knaben von Herkules geweiſſaget worden; daß ihm Herkules noch vor der Geburt dieſen Namen wegen einer glüklichen Vorbedeutung ertheilt, welche er in der Erſcheinung eines Adlers fand, als er ſeine Segenswünſche für eben dieſes Kind that.[2]) Sobald es geboren war, legte es Herkules auf ſeine Löwenhaut, hob es ſo gen Himmel, um es dem Jupiter gleichſam vorzuſtellen, trug es darauf zum Vater,[3]) und erzog es endlich.[4]) Dieſes Kind ſchien demjenigen ganz unbedeutend, welcher auf Befehl Ludwigs XIV. die Statue in Gyps abformte; deñ er gab ihr ſtatt deſſelben die drei heſperiſchen Äpfel in die Hand.

§. 202. Übrigens hat der irrige Name des Commodus, welchen man dieſer Statue gegeben, einen Antiquar ohne Verſtand zu einem ſehr ſchiefen Urtheile verleitet, indem er ſagt, dieſer Herkules Commodus ſei gut, aber er zeige einen deutlichen Unterſchied zwiſchen der griechiſchen und römiſchen Schule in der Bildhauerei.[5]) Eben dieſes

1) Ciampini vet. monim. t. 1. p. 60.

2) Pindar. Isthm. od. 6. v. 60.

3) Philostrat. Heroic. c. 11. n. 1. p. 719.

4) Tzetz. Schol. in Lycophr. v. 461.

5) Ficoroni Roma. [antica.]

in Rom gelernte Urtheil wiederholt ein Reiſender von geringer Einſicht. [1])

§. 203. Wie ſehr die Kunſt nach der erwähnten Epoche gefallen, und wie ſchnell ſie ihren vorigen Glanz verloren, zeigen die öffentlichen zur Zeit des Septimius Severus errichteten Werke offenbar, beſonders die Bildhauerei an ſeinem Triumphbogen, [2]) und an einem andern Bogen, den ihm zu Ehren die Silberſchmiede aufführen ließen. Dieſe Denkmale weichen ſo ſehr von jenen des Marcus Aurelius ab, und der Unterſchied zwiſchen beiden iſt ſo fühlbar, daß er auch dem ungeübten Auge bemerkbar wird. Man muß daher wirklich erſtaunen, wie die Kunſt in ſo kurzer Zeit gänzlich herabgeſunken; auch wiſſen wir die wahre und eigentliche Urſache dieſer ſo plözlichen Veränderung nicht mit Sicherheit anzugeben. Aus Mangel an Arbeit iſt ſie gewiß nicht entſtanden, da die unzähligen Köpfe des Septimius Severus, welche zu Statuen und Bruſtbildern gehörten, das Gegentheil beweiſen; ferner iſt es hinlänglich bekañt, daß dem Plautianus, dem Lieblinge und erſten Miniſter deſſelben, in allen Städten ſo viele Statuen errichtet worden, daß ſie zahlreicher waren, als die dem Kaiſer ſelbſt geſezt worden. [3])

§. 204. Um indeſſen doch einen nicht ganz unwahrſcheinlichen Grund von dieſer äuſſerſt ſeltſamen Veränderung der Kunſt anzuführen, köñte man ſagen, daß es derſelbe Fall ſei, welcher die Verſchlimmerung der Zeichnung unmittelbar nach dem Tode Raphaels herbeigeführt; zumal weñ man vorausſezt, daß die gute Schule in der lezten Epoche der

1) Wright's Travels, p. 267.

2) [G. d. K. 12 B. 2 K. 16 §. Note.]

3) Xiphil. in Sever. p. 312.

Kunſt ſich nur durch wenige Künſtler erhalten hätte, welche mit den Antoninen oder ohngefähr um jene Zeit aufhörten. Weñ wir uns alſo auf der einen Seite mit dem Verſchwinden der wenigen Vorzüge des guten Jahrhunderts auch das Aufhören der Kunſt denken, und weñ wir auf der andern Seite ohne Leidenſchaft die Zeichnung des Giulio Romano mit jener des Raphaels vergleichen: ſo wird es etwa begreiflich, wie die Kunſt zur Zeit des Septimius Severus ſo ſehr in Verfall gerathen koñte; deñ zwiſchen der Zeichnung des Giulio Romano und der ſeines Meiſters iſt vielleicht kein geringerer Unterſchied als zwiſchen den Denkmalen aus der Zeit der Antonine und den Werken aus der Zeit des Septimius Severus.

§. 205. Allein der Schluß, den wir aus den öffentlichen Werken auf den Zuſtand der Kunſt gemacht haben, und welchen man in Hinſicht auf dieſe Zeiten als allgemein betrachten müßte, kañ doch einige Ausnahmen zulaſſen. So köñte man z. B. zur Verfertigung des Triumphbogens von Septimius Severus nicht nur ſchlechte, ſondern die allerſchlechteſten Bildhauer gewählt haben, aus Unwiſſenheit deſſen, welcher die Leitung der Arbeit hatte; wie dieſes zur Zeit des Pabſtes Eugenius IV. geſchah. Als er die Hauptthüre der St. Peterskirche in Rom von Erzt und mit erhobenen aus der Geſchichte entlehnten Bildern wollte verfertigen laſſen, nach Art der berühmten Thüren von Lorenzo Ghiberti am Baptiſterio zu St. Johañ in Florenz: ließ er, anſtatt dieſen Künſtler zu rufen, den Antonius Filarete, und den Simon, Bruder des Bildhauers Donato, welche jenem ſehr weit in der Kunſt nachſtanden, von Florenz kommen, und dieſe haben nach zwölfjähriger Arbeit ein Denkmal ihrer Ungeſchiklichkeit und Rohheit, in Vergleich

mit der Kunſt des Ghiberti, hinterlaſſen.[1] Und dieſes iſt nicht das einzige Beiſpiel der Art. Deñ wer würde nicht glauben, daß die im Capitolio dem Pabſte Leo X; dem Vater der ſchönen Künſte errichtete Statue ein Werk ſein müße, aus welchem man ſich den richtigſten Begrif über den damaligen Zuſtand der Bildhauerei machen könne, und daß der Vorzüglichſte unter allen Künſtlern zu dieſem Denkmal gebraucht worden? Aber dennoch kañ man ſich keine ſchlechtere Arbeit denken, als dieſe iſt, und der Name des Künſtlers, welcher ein Sicilianer war, iſt ſo unbekañt, daß er in dieſer Schrift nicht einmal verdient erwähnt zu werden.[2]

§. 206. Es iſt indeſſen keineswegs meine Abſicht, die Künſtler, welche zur Zeit des Septimius Severus lebten, in Anſehung ihrer Geſchiklichkeit zu vertheidigen; ich will nur wahrſcheinliche Gründe anführen, daß die Kunſt ſich in einem beſſeren Zuſtande befunden habe, als man aus dem Triumphbogen des Septimius Severus und aus dem ſogenañten Bogen der Silberſchmiede ſchließen ſollte. Dieſes erhellet aus andern Bildhauerarbeiten, die damals und auch nach der Zeit dieſes Kaiſers verfertigt worden. Zugleich will ich dieſen ſcheinbaren Widerſpruch zu heben ſuchen. Köñte ich nur einfache Portraite, welche die Bildhauerei jener beiden Bogen übertrafen, wie die Köpfe des Caracalla in der Farneſina, im Muſeo Capitolino und in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani anführen: ſo würde die Antwort darauf leicht ſein; deñ etwas anderes iſt, würde man ſagen, ein ähnliches und mit Fleiß ausgeführtes Bildniß nach der Natur machen,

1) Vasari Vit. de' pitt. t. 1. p. 347. (edit. Florent. 1568.)

2) [Giacomo della Duca.]

und etwas anderes, Figuren zeichnen und Statuen arbeiten. Allein die ſchöne Statue des Kaiſers Pupienus über Lebensgröße, die bis auf die eine Hand vollkommen erhalten iſt, und ſich izo in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, iſt nach den Zeiten des Severus verfertigt worden, und nichts deſto weniger kañ ſie mit den Statuen der römiſchen Kaiſer aus dem erſten Jahrhunderte verglichen werden. 1) Hieraus folget, daß ſelbſt nach Septimius Severus noch Künſtler aus der guten Schule übrig waren, und daß man ſich aus den Denkmalen dieſes Kaiſers kein allgemeines Urtheil über den Zuſtand der Kunſt zu ſeiner Zeit bilden könne.

§. 207. Eben ſo hat man aus einem unreifen Urtheile und aus zu geringer Wiſſenſchaft faſt allgemein geglaubt, daß die Kunſt zur Zeit des Kaiſers Gallienus gänzlich in Verfall gerathen 2) und daß die Bildhauerei gar nicht mehr ausgeübet worden ſei. 3) Dieſe Behauptung einiger neuern Autoren gründet ſich durchaus nicht auf haltbare Beweiſe und und wird offenbar durch ein ſehr wohl erhaltenes Bruſtbild eben dieſes Kaiſers in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani widerlegt.

§. 208. Zu den Unterſuchungen über den Verfall der griechiſchen Kunſt kañ man gewiſſermaßen auch eine Bemerkung rechnen, welche ich über eine roh gearbeitete Figur in Baſalt gemacht habe. Dieſe Figur gleichet einem ſizenden Affen, deſſen vordere Füße auf den Knieen der hinteren Füße ruhen

1) [G. d. K. 12 B. 2 K. 25 §.]

2) Spence's Polymetis.

3) Ficoroni Oſſervaz. ſopra il Diar. Ital. di Montfauc. p. 14.

und wovon der Kopf verloren iſt. Sie ſteht auf dem Capitolio im Hofe des Palaſtes der Conſervatoren und auf ihrem Sokel lieſt man folgende Inſchrift:

ΦΙΔΙΑC ΚΑΙ ΑΜΜΟΝΙΟC
ΦΙΔΙΟΥ ΕΠΟΙΟΥΝ.

Dieſe Inſchrift war in dem geſchriebenen Verzeichniſſe, aus welchem Reineſius dieſelbe genommen, nur leichthin angegeben, ohne Anzeige des Werks, woran die Inſchrift ſtand, noch des Orts, wo ſie ſich gefunden.[1] Sie iſt noch bis izo von wenigen oder von niemand bemerkt worden, und muß bei jedem, der mit der Form griechiſcher Buchſtaben in alten Steinſchriften vertraut iſt, ohne Zweifel für antik gelten. Aber wie ſoll man den Namen zweier griechiſcher Bildhauer mit einem Werke reimen, das in Anſehung der Figur ſowohl als der Arbeit ihrer Kunſt unwürdig iſt? Ich dürfte nur antworten, daß vielleicht irgend jemand unter den Alten ſich in guter Laune das Vergnügen gemacht, dieſe Inſchrift ſezen zu laſſen; aber ich will lieber eine Muthmaßung mittheilen, welche mir bei der Verfaſſung meiner Geſchichte der Kunſt einfiel.[2] Ich glaube, daß der Affe ein Gegenſtand der Verehrung unter jenen Griechen geweſen ſei, welche ſich nach dem Berichte Diodors in Afrika niedergelaſſen, die Sitten der barbariſchen Völker dieſes Landes angenommen und die Affen heilig gehalten, ſo daß dieſe griechiſche Colonie deßhalb Πιθηκουσσαι (von πιθηκος, Affe) benañt wurde.[3] In dem Kriege des Kö-

1) Inscript. cl. 2. n. 62. [G. d. K. 8 B. 3 K. 15 §.]

2) [G. d. K. 8 B. 3 K. 16 §.]

3) L. 20. c. 58.
Aber Diodor ſagt nicht, daß die Pithekuſſä eine griechiſche Colonie geweſen. Meyer.

nigs Agathokles von Sicilien mit den Karthaginenſern iſt dieſe Colonie durch deſſen Feldherrn Eumachus entdekt worden, welcher bis in das innere Afrika vordrang, und eine von den Städten dieſer Griechen eroberte und zerſtörte.[1]) Man köñte daher annehmen, daß dieſer Affe von den beiden genañten Künſtlern Phidias und Ammonius verfertigt ſei, welche die Bildhauerei unter den Pithekuſſä ausgeübt hätten, und daß dieſer ſeltſame Gegenſtand der Verehrung bei einer griechiſchen Colonie, die ſo ſehr in ihren Sitten ausgeartet war, aus dieſem Grunde und wegen der Seltenheit von dort herüber gebracht worden. Doch kañ dieſes nicht zur Zeit des Agathokles, welcher ſich in der unmittelbar auf den Tod Alexanders des Großen folgenden Olympiade berühmt machte,[2]) geſchehen ſein, weil man den Affen wegen der Form der Buchſtaben in der Inſchrift für neuer halten muß; auch iſt das Sigma rund, wie es in den ſpäteren Zeiten gebräuchlich war. Durch eine Inſchrift auf der linken Seite des Sokels, von welcher, obwohl ſie unleſbar geworden, noch die Worte VII. COS. erhalten ſind, wird es wahrſcheinlich, daß dieſes Werk zur Zeit der Kaiſer nach Rom gekommen iſt.[3])

§. 209. Nachdem ich auf dieſe Art den Schif-

1) Ibid.

2) Alexander ſtarb im 1 Jahre der 114 Olympiade, und Eumachus, Feldherr des Agathokles, beſiegte die Pithekuſſä im 2 Jahre der 118 Olympiade. Meyer.

3) [G. d. K. 8 B. 3 K. 15 — 16 §.]

Fea (t. 3. p. 430.) hält den Stein nicht für Baſalt, ſondern für eine Art marmo Cipollino, und meldet, daß es dem Abate Marini (Iscriz. antich. delle Ville, e de' palazzi Albani p. 176.) gelungen ſei, einen Theil der lateiniſchen Inſchrift zu leſen, wie folgt:

ſalen der aus Griechenland nach Rom verpflanzten Kunſt der Zeichnung bis zu ihrem Verfalle gefolget und zu dem Ziele gelangt bin, welches ich mir in dieſem zweiten Abſchnitte vorgeſtekt hatte: ſo will ich hier abbrechen, wiewohl ich weiß, daß die Kunſt auch dieſes Land wieder verließ, und ſich mit dem Size des römiſchen Reichs nach Conſtantinopel begab. Hier war ſie ihrem heimatlichen Boden näher, gelangte auf's neue zu einiger Stärke, und erwachte wieder, indem die Künſtler eine günſtige Gelegenheit hatten, ſehr viele Wunderwerke großer Meiſter zu ſehen, welche bis auf jene Zeit in Griechenland geblieben und endlich nach Conſtantinopel gebracht waren. Unter dieſen befand ſich der olympiſche Jupiter des Phidias, die Venus aus Knidus von der Hand des Praxiteles, eine koloſſale vom Lyſippus gearbeitete Juno von Erzt, und die berühmte Statue der Gelegenheit von eben dieſem Künſtler. Ja man konte, um ſich

. . . .
. . . . . OS . . . . .
. . . ILLIANON . . .
. . . . . SACR . . . . .
SEPT. QVINTILLO ET PRISCO
COS

woraus alſo erhelle, daß dieſes Gözenbild im Jahre 159 unſerer Zeitrechnung, als Antoninus Pius über das römiſche Reich herſchte, zum Weihgeſchenk gewidmet worden, zu welcher Zeit der ägyptiſche Gözendienſt zu Rom ſehr begünſtigt war. Die griechiſchen Meiſter deſſelben hätten, ſei es nun zu Rom oder anderwärts gearbeitet worden, offenbar den ägyptiſchen Geſchmak nachgeahmt, wie ſolches auch mit einem andern ähnlichen Gözen in der Villa Albani der Fall ſei, und dergleichen nachgeahmte Bilder wären wahrſcheinlich bei den Römern eingeführt, ehe der ägyptiſche Gözendienſt von den Kaiſern begünſtigt worden. Meyer nach Fea.

zu unterrichten, in Conſtantinopel ſogar Werke des älteſten Styls ſehen, wie eine **Pallas** aus der Inſel Lindus, ein Werk des **Dipönus** und **Scyllis**, welche zu den erſten Künſtlern der Schule in Sicyon gehörten. 1)

§. 219. Weñ man nun ferner die große Anzahl der Statuen aus Erzt betrachtet, die zu Conſtantinopel unter den erſten byzantiniſchen Kaiſern bis auf die Nachfolger des **Theodoſius** und ſpäter verfertigt ſind, deren Andenken ſich in vielen griechiſchen Sinſchriften, die theils ein Lob der Statuen, theils der darin abgebildeten Perſonen enthalten; 2) beſonders aber die zwei ſchnekenförmigen Säulen, die noch heut zu Tage ſtehen, und auf welchen, nach Art der Säulen des **Trajanus** und **Marcus Aurelius**, die Thaten des **Arkadius**, Nachfolgers des **Theodoſius** in erhobener Arbeit vorgeſtellt ſind: 3) ſo wird man nicht läugnen können, daß die Kunſt unter den Griechen damals mit glüklicherem Erfolge betrieben worden als in Rom, das bereits von barbariſchen Völkern verwüſtet war. Ein gewiſſer zierlicher, nach dem Muſter des Altertums geformter Styl in der Zeichnung erhielt ſich unter den Griechen bis zu den Zeiten Kaiſers **Juſtinian**, wie eine mit Miniaturen gezierte griechiſche Handſchrift des **Koſmas** in der vaticaniſchen Bibliothek, Numero 699, bezeuget, die **Montfaucon** bekaňt gemacht hat, aber ohne die Figuren abbilden zu laſſen. 4) In dieſer Handſchrift ſieht man unter

1) Cedren. p. 322. [G. d. K. 12 B. 3 K. 11 §.]

2) [G. d. K. 12 B. 3 K. 3 §. 5 §. 9 §. 11 §.]

3) Bandur. Imp. orient. t. 2. p. 508. [G. d. K. 12 B. 3 K. 5 §.]

4) Collect. script. Græc. t. 2. p. 113. [G. d. K. a. a. O.]

andern Gemälden zwei Tänzerinen unter dem Throne des Königs David,[1]) die mit beiden Händen ein fliegendes Gewand über dem Kopfe halten; zwiſchen welchen das Wort OPXHCHC (der Tanz) ſteht. Dieſe Tänzerinen ſind mit ſo vieler Anmuth vorgeſtellt, daß man glauben muß, ſie ſeien einem alten Gemälde aus den guten Zeiten der griechiſchen Kunſt nachgebildet.

§. 211. Ich köñte zum Beweiſe noch andere Denkmale anführen, weñ ich das mir vorgeſtekte Ziel überſchreiten und den Leſer mit Nachrichten unterhalten wollte, die wenig oder nichts zur weſentlichen Keñtniß von der Kunſt der Zeichnung, dem Zweke meiner Unterſuchung, beitragen. Die lezten Werke der Kunſt, welche ihrer würdig ſind, betrachte ich wie die Odyſſee, von welcher Longinus ſagt,[2]) daß in ihr der göttliche Dichter wie die untergehende Sonne erſcheine, von welcher zwar nicht die vorige Stärke, aber doch die Größe beim Unterſinken übrig bleibe. Man kañ dieſe lezten Werke auch mit Männern wie Themiſtokles Thucydides und Xenophon vergleichen, die bei einem ähnlichen Hinabſinken von ihrer Höhe doch den einmal erworbenen Ruhm nicht verläugnen.

1) Die eine dieſer Tänzerinen iſt bei d'Agincourt (Histoire de l'art par les Monumens, Peinture pl. 34. n. 4.) abgebildet und nach dieſer Abbildung hier unter Numero 102 beigebracht. Meyer.

2) De Sublim. c. 9.

Denkmale

der

Kunſt des Altertums.

Ζευς αρσην γενετο, Ζευς αμβροτος επλετο Νυμφη, [1])
Zeus iſt männlich, Zeus iſt eine unſterbliche Nymphe.

Und dieſe Idee hatten die Alten von allen Göttern, die daher bei ihnen *αρσενοθηλεις*, von beiderlei Geſchlecht, hieſſen. Ferner, um den Begrif eines Weſens, das an Macht und Weisheit unendlich über uns iſt, zu erweken, erhöheten dieſe Dichter ihr davon gemachtes Bild mit Kräften und Eigenſchaften, die ſie von Thieren und verſchiedenen Naturwirkungen nahmen, und legten dieſe den Göttern bei, um zugleich anzudeuten, daß deren Weſen ſich über die ganze erſchafne Natur ausdehne.

Zufolge dieſer Bemerkung haben die älteſten Völker ihre Götter, um die Schnelligkeit derſelben im Wirken, und ihre Erhabenheit über das ſchwache Bedürfniß, durch Wandeln von einem Orte zum andern zu gelangen, anzudeuten, mit Flügeln verſehen gedacht; und alſo verſucht, mittelſt ſiñlicher Dinge den hohen Begrif göttlicher Weſen zu erweken; wie Homer, der das Wandeln der Juno den Gedanken vergleicht, womit ein Reiſender in einem Augenblike alle von ihm geſehenen Länder durchfliegt. [2]) Ich übergehe für izo die ägyptiſchen Gottheiten mit Flügeln an den Seiten, welche deren untere Hälfte bedekten; und ſchränke mich auf die Gottheiten der Griechen und Hetrurier ein.

Nonnus ſtüzet ſich auf eine alte Überlieferung, weñ er allen Göttern Flügel zu den Zeiten beileget, [3]) als ſie aus Furcht vor Typhon den Himmel

1) Euseb. præpar. Evang. l. 3. p. 61.

2) [Ιλ. O. XV. v. 80. seq.]

3) Dionysiac. l. 1. p. 6. Sanchoniat. ap. Euseb. de præpar. Evang. l. 1. p. 25.

flohen, ſich über den Nil, das heißt: zu den Äthiopiern begaben,[1]) wo ſie nach Homers Dichtung zwölf Tage blieben.[2]) Da man nun in den Werken von Marmor, Erzt und in Edelſteinen viele geflügelte Gottheiten ſieht: ſo kañ man folglich annehmen, daß in den älteſten Zeiten die Flügel ein allen Gottheiten gemeinſames Attribut waren.

Den Jupiter findet man ſo von Dichtern und Künſtlern vorgeſtellt. Orpheus redet beim Euſebius von Flügeln, die dem Gotte in der Kindheit aus den Schultern ſproſſeten, und mittelſt welcher er allenthalben hinfliegen koñte;[3]) und Jupiter Pluvius hat auf der Säule des Antoninus Flügel. Dieſelbe Idee war von den Hetruriern angenommen: um den Jupiter mit aller ſeiner Herlichkeit bekleidet, als er bei Semele unter Blizen erſchien, abzubilden, ſtellte ihn ein Steinſchneider bei dieſem Volke in einem Talare und mit großen ausgebreiteten Flügeln vor. Dieſe Abbildung hat ſich in einer antiken Paſte des ſtoſchiſchen Kabinets erhalten, die ich hier unter Numero 1 liefere. Auf dem folgenden geſchnittenen Steine deſſelben Kabinets, welcher den nämlichen Gegenſtand enthält, erſcheint Jupiter geflügelt, aber nicht bekleidet. Das Gewand der Semele hat einen Saum mit Franßen, die bei den Griechen *κρωσσοι* und *θυσανοι*, und bei den Lateinern *cirri* hießen.[4])

1) Apollod. l. 1. c. 6. §. 6. [Nach Ägypten, ſagt die Fabel, flohen ſie vor Typhon und verwandelten ſich dort in Thiere.]

2) Ιλ. Α. Ι. v. 423. [Homer redet hier nicht von einer Flucht vor dem Typhon, ſondern von einem andern Zuge der Götter nach Äthiopien.]

3) Præpar. Evang. l. 3. p. 60.

4) [Böttiger wollte in Jupiter den Tod (Horat. serm. II. 1. 58. Eurip. Alcest. 260.) erkennen; deñ die Bli-

Auf einer antiken Paſte, die Herr Chriſtian Dehn beſizt, ein Liebhaber der ſchönen Künſte, der ſich in Rom aufhält, iſt Jupiter auf dem Adler, und ſchleudert den Bliz gegen Semele, die ſo wie auf der ſtoſchiſchen Paſte zu Boden ausgeſtrekt liegt. Man merke hier im Vorbeigehen, daß die vom Bliz getroffenen Menſchen für heilig gehalten wurden; daher neñt Euripides den Leichnam des durch einen ſolchen Schlag geſtorbenen Kapaneus heilig.[1] Auch Pluto, Jupiters Bruder, wird von demſelben Dichter[2] und vom Philoſtrat[3] als geflügelt beſchrieben. Selbſt Bakchus, ſcheint es, war geflügelt in der Statue zu Sparta, die ψιλα hieß; welches Wort nach Pauſanias einen Flügel bedeutet.[4] Momus wird geflügelt in einem griechiſchen Epigrañ erwähnt.[5] Unter den bekañteſten weiblichen Gottheiten mit Flügeln ſtehet Minerva oben an. Äſchylus, da er den beſondern Schuz, den Athen von dieſer Göttin genoß, ausdrüken will, ſagt: daß dieſe Stadt unter den Flügeln der Göttin ſtehe.[6] Die Fabel gibt ihr Flügel bis

ze, meint er, ſeien ſpäter auf den Stein geſezt. Weñ er dieſes beweiſen köñte!]

1) Supplic. v. 935. Conf. Barnes. ad h. l.

2) Alceſt. v. 216.

3) L. 2. icon. 28. p. 853.

4) L. 3. c. 17. [Nicht von Sparta, ſondern von Amyklä redet Pauſanias; und nicht die Bildſäule, ſondern den Gott ſelbſt nañten die Einwohner ψιλακα, (deñ ſo wird jezt im Texte geleſen,) weil der Wein die Menſchen auf Fittigen erhebt, und Dionyſos, nach einem andern Autor, ſelbſt Pferde und Eſel beflügeln kañ. Ariſtid. I. p. 29.]

5) [Analecta t. 3. p. 207.]

6) Eumenid. v. 1004.

auf die Füße,[1]) und ſelbſt bei Homer bindet ſie ſich die Flügel an die Füße.[2]) Auch kommen der Minerva Flügel zu, weñ man ſie als die Siegesgöttin betrachtet, welches dieſelbe Gottheit war.[3]) Weñ alſo ein engliſcher Gelehrter behauptet, daß Minerva ſich weder auf Bildniſſen, noch bei Schriftſtellern geflügelt finde:[4]) ſo zeiget er in dieſem Theile der Altertümer keine große Erfahrung. Diana ſieht man mit Flügeln auf mehreren Kunſtwerken;[5]) und ihre Oreaden ſind gleichfalls geflügelt auf einem Basrelief in der Villa Borgheſe, und auf einer großen Graburne in der Villa Panfili, wo Diana, von ihrem Wagen abgeſtiegen, um den Endymion in der Nähe zu betrachten, die Pferde von ihren Nymphen halten läßt. Euripides ſcheint auf eine geflügelte Venus Rükſicht zu nehmen, da er ihren Flug mit dem Fluge der Bienen vergleichet.[6]) Selbſt die Muſen nahmen Flügel an, um den Gewaltthätigkeiten zu entgehen, die der thraciſche Tyrañ Pyreneus ihnen anthun wollte.[7]) Eine weibliche bekleidete Figur, mit großen Flügeln und einem Thyrſus in der Hand, von Gyps an der Deke des ſogenañten Bades der Agrippina zu Bajä, köñte man für die tragiſche Muſe halten.

2) Cic. de nat. Deor. l. 3. c. 23. Tzetz. in Lycophr. v. 354. [Die geflügelte Pallas, deren Cicero gedenkt, iſt eine andere als Jupiters Tochter.]

2) Οδυσσ. A. I. v. 96.

3) Eurip. Jon. v. 1528.

4) Horsley Brit. Rom. p. 353.

5) Dempster. Etrur. tab. 100. Gori Mus. Etrusc. tab. 35. Tristan. Com. hist. t. 1. p. 404.

6) Hippolyt. v. 563.

7) Ovid. metam. l. 5. v. 288.

Ich übergehe die Flügel der Parcen, der Furien, der Siegsgöttin; und bemerke nur eine Siegsgöttin von Erzt, im Kabinet des Collegii Romani, deren Flügel an die Schultern durch zwei Binden befeſtiget ſind, die ſich auf der Bruſt kreuzen. 1) Eben ſo angebundene Flügel ſieht man bei dem guten und böſen Genius, bei den Furien auf einigen hetruriſchen Sarkophagen, und vorzüglich auf vier derſelben, aus volterraniſchem Alabaſter verfertigt, in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Auch Ikarus, auf einem Basrelief von Roſſo antico in derſelben Villa, hat die Flügel ſo angebunden.

1) [Die Binden ſollten ſicher nicht anzeigen, daß ſie die Flügel befeſtigen, deñ ſie fehlen zuweilen, und kommen dagegen vor, wo keine Flügel ſind.]

Zweites Kapitel.

Von den blizenden Gottheiten.

[Numero 3 u. 4.]

Der Bliz wird nicht allein dem Jupiter beigelegt; deñ er ſelbſt ertheilte, nach Manilius beim Arnobius,[1]) neun andern Göttern die Macht, ihn zu gebrauchen. Die Hetrurier bewafneten neun Gottheiten damit, wie Plinius lehrt;[2]) und aus den griechiſchen Denkmalen kañ man noch mehr blizende Gottheiten ſammeln.

Unter den mäñlichen Göttern nach Jupiter heißt Neptun Ζευς Ποσειδων, Jupiter Neptun, weil er auſſer ſeinen eigenen Attributen auch Jupiters ſeine hat; unter dieſem Namen war ihm ein Tempel zu Mylon, einer Stadt in Ägypten, gewidmet.[3]) Er führt den Bliz auf einer Münze des Claudius,[4]) und auf einem ſehr alten Cameo aus Chalcedon, die der obengenañte Herr Chriſtian Dehn beſizt, und hier als Numero 3 in Kupfer geſtochen iſt. Man merke die Geſtalt der Deichſel an ſeinem Wagen; es iſt keine gerade Stange, wie die Deichſel auf andern alten Denkmalen zu ſein pflegen, ſondern gekrüm̃t nach der Beugung des Wagenkaſtens. Man bemerkt daran ein Eiſen, das ſich in eine Kugel endigt, und welches diente, die Pferde daran zu geſchirren. Eine eben ſo geformte Deich-

1) Adv. Gent. p. 122.

2) L. 2. c. 52. sect. 53.

3) Athen. l. 8. [c. 3. n. 18.]

4) Tristan. Com. hist. t. 1. p. 185.

ſel, die aber über die Pferde ſelbſt hervorragt, findet ſich an einem vierſpännigen Wagen, den eine Siegesgöttin führet; es iſt ein Gemälde auf einem Gefäß von gebrañter Erde in der vaticaniſchen Bibliothek, und kömt im zweiten Theile dieſes Werkes als Numero 143 abgebildet vor. Der Wagen auf der Gemme ſcheint von der Art derjenigen zu ſein, die Äſchylus καμπυλα ϲχηματα nennet.

Apollo ward mit dem Bliz abgebildet,[1] vornehmlich von den Aſſyriern und Heliopolitanern;[2] und auf einer Münze von Thyreum, einer Stadt in Akarnanien, ſieht man neben ihm einen geflügelten Bliz.[3] Daher möchte ich lieber den Kopf mit dem Lorbeerkranz und dem Bliz auf einigen römiſchen Münzen für Apollo, und nicht mit Beger für einen unbärtigen Jupiter halten.[4]

Mars blizet beim Sophokles[5] und Plinius;[6] und iſt ſo abgebildet auf einer antiken Paſte des ſtoſchiſchen Kabinets, die unter Numero 4 vorkömt, wo er die Blize gegen die Titanen ſchleudert.

Dem Bakchus wird von Lucian[7] und Nonnus[8] der Bliz beigelegt; und er findet ſich auf einem Stein deſſelben Kabinets, wo dies Attribut zu den Füßen ſeiner Bildſäule angedeutet iſt.[9]

1) Nonn. Dionysiac. l. 10. p. 186. l. 33. p. 403.

2) Macrob. Saturnal. l. 1. c. 24. p. 254.

3) Goltzii Græc. tab. 5—6.

4) Observ. in num. p. 14.

5) Œdip. Tyrr. v. 477.

6) [L. 30. c. 2. sect. 2.]

7) Præf. s. Bacchus. [c. 3.]

8) Dionysiac. l. 10. p. 185.

9) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, Num. 1459.]

Vulcanus, der die Blize Jupiters ſchmiedet, und ſo auf einigen Münzen der Inſel Lemnus und auf einigen Gemmen abgebildet iſt, genoß dem Servius zufolge das Vorrecht, ſie zu ſchleudern.[1])

Pan, der unter einem andern Namen Jupiter Ruſticus iſt, hat den Bliz auf zwei kleinen ehernen Figuren im Collegio Romano.

Herkules erſcheint mit dem Blize zur Seite auf einer ſeltnen und ſehr alten ſilbernen Münze der Inſel Naxus.

Es iſt bekañt, daß unter den weiblichen Gottheiten Cybele mit dem Bliz pflegte abgebildet zu werden; aber weniger bekañt ſind Juno[2]) und Minerva[3]) mit Blizen; die alten Römer weiheten ihnen den Bliz.[4]) Zu Karthago ritt Juno auf einem Löwen, in der Rechten den Bliz, in der Linken das Zepter haltend. Minerva

Ipsa Jovis *rapidum* jaculata e nubibus *ignem*[5])

zeigt ſich ſo auf einigen Münzen; darunter findet ſich im Kabinet des Herzogs Caraffa Noja zu Neapel eine äuſſerſt ſeltene von der Stadt Bituntum, mit einer Eule auf der einen, und dem Bliz auf der andern Seite. Minerva ſchleudert auf einigen Gemmen[6]) und Münzen[7]) den Bliz gegen die Titanen; unter den weniger bekañten dieſer Art gibt

1) In Æneid. p. 177. Nonnus l. c. l. 40. p. 504.

2) Martian. Capell. l. 1. p. 18. [Virg. Æn. l. 4. v. 120 — 122.]

3) Aristid. orat. in Pall. t. 1. p. 19.

4) Liv. l. 10. c. 1.

5) Virg. Æn. [l. 1. v. 42.] Æschyl. Eumen. v. 830. Eurip. Trojan. v. 80 — 92. Val. Flacc. l. 4. v. 673.

6) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 9 Abth.

7) Spence's Polymetis, dialog. 6. p. 63.

es eine Münze der Stadt Phaſelis in Lycien. [1]) Einzig iſt das kleine Bild der Minerva von Marmor in der Villa Negroni, mit dem Bliz in der Hand. Dem Liebesgotte ſelbſt war nicht verſagt, ihn zu ſchwenken; und auf Alcibiadis Schild war der Amor Κεραυνοφορος, mit dem Bliz in der Fauſt gebildet; [2]) auch findet er ſich auf einigen Steinen. [3])

1) Pellerin Rec. de Medaill. t. 2. pl. 69.

2) Athen. l. 12. [c. 9. n. 47. Der Schild war aus Gold und Elfenbein, und Amor nicht darauf eingegraben, ſondern erhoben gearbeitet.]

3) Begeri theſaur. Brandeb. t. 1. p. 183. Borioni Collect. ant. tab. 38.

Drittes Kapitel.

Von den größern Gottheiten.

[Numero 5.]

Das Kunſtwerk des Muſei Capitolini, hier als Numero 5, welches die Geſtalt eines runden Altars hat, diente zur Einfaſſung eines derer Brunnen, welche Putealia sigillata,[1] d. i. mit erhobnen Bildwerken geziert, hießen.[2] So erzählt Pauſanias von einem Puteal, worauf der Raub der Proſerpina von Pamphos, einem der älteſten griechiſchen Bildner, gearbeitet war.[3] Der Gebrauch, wozu dieſer Marmor gedient hat, zeigt ſich deutlich an den Aushöhlungen, welche der Strik des Eimers rund um den Rand gemacht hat, die man aber izo nicht mehr ſehen kan̄, ſeitdem dieſer Marmor in ein Geſtell verwandelt worden, um ein großes, gleichfalls marmornes Gefäß zu tragen.

Ich ſeze dieſes Kunſtwerk aus zwei Urſachen her: erſtlich, um daran den Styl der Bildhauerei zu zeigen, welche hetruriſch ſcheint, und weßhalb ich dieſen Marmor in der vorläufigen Abhandlung angeführt habe:[4] zweitens, weil man dar-

1) Cic. ad Attic. l. 1. epist. 10.

2) [G. d. K. 3 B. 2 K. 16 §. Note.]

3) L. 1. c. 39. [Pamphos iſt ein Dichter, kein Bildhauer geweſen, und erwähnt nur, daß Ceres, als ſie ihre verlorne Tochter Proſerpina ſuchte, auf einem Brunnen am Anfang des Weges von Eleuſis nach Megara ausgeruht habe.]

4) [S. 18.]

auf die zwölf größern Gottheiten ſiehet, und vornehmlich Vulcan, der mit beiden Händen ein Werkzeug hält, welches die Geſtalt eines Schlegels, und in der Fabel den Namen einer Axt hat; er iſt im Begriffe, dem Jupiter das Gehirn zu öfnen, damit daraus Minerva geboren werde. Dieſelbe Fabel findet man eingeſchnitten in eine eherne hetruriſche Schüſſel im Muſeo des Collegii Romani;[1]) auch auf dem Dekel eines Sarkophags mit hetruriſcher Schrift, welcher im vorigen Jahrhundert zu Arezzo aufbewahrt wurde.[2]) Doch findet ſich die ſchönſte Abbildung dieſer Allegorie in erhobener Arbeit im Muſeo des Marcheſe Rondinini: Jupiter ſizt da auf ſeinem Thron, und hinter ihm ſteht Vulcan, der in der Rechten einen Schlegel erhoben hält, gleich jenem auf dem capitoliniſchen Denkmal. Er iſt jung, und ohne Bart; und hat die Stellung, als hätte er den Schlag gethan. Sein Kopf iſt nach der Figur Jupiters hingewandt, gleichſam in Erwartung, Minerva aus deſſen Gehirne herauskommen zu ſehen.[3])

Vulcan iſt im Jünglingsalter ohne Bart abgebildet, wie in den älteſten Zeiten zuweilen Jupiter und Äſkulapius vorgeſtellt wurden.[4]) Auch findet man ihn unbärtig auf hetruriſchen Schüſſeln[5]) und geſchnittenen Steinen,[6]) auf griechiſchen Münzen von der Inſel Lipari, die im Kabinet des Herzogs

1) Dempster. Etrur. tab. 1. La Chausse, Mus. Rom. sect. 4. tab. 23.

2) Ciatti Paradoss. p. 15.

3) [Unter den Verzierungsbildern Numero 14.]

4) Pausan. l. 5. c. 24. l. 8. c. 23. [l. 2. c. 13.]

5) Dempster. Etrur. l. c.

6) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 597 Num.]

Caraffa Noja zu Neapel ſind, auf römiſchen Münzen,[1] und auf Lampen.[2]

Da ſich alſo dieſer Gott bärtig auf den Denkmalen, die für Werke griechiſcher Künſtler anerkañt werden (die angeführten lipariſchen Münzen ausgenommen), hingegen bartlos auf hetruriſchen Werken findet: ſo glaubte ich einſt, daß in den Bildniſſen, worauf Vulcan jung vorgeſtellt iſt, und die ſonſt einige Eigenſchaften des hetruriſchen Styls haben, dieſe Abbildung des Gottes ohne Bart einen verſtärkten Beweis von dem genañten Styl geben köñte. Allein ich habe meine Meinung geändert, da ich bemerkte, daß Demetrius Triklinius in den Scholien über den Ödipus Koloneus[3]) als eine Stelle aus dem Lyſimachus, der Nachrichten von atheniſchen Sachen ſchrieb, anführt: es ſei in Athen ein gemeinſchaftlicher Altar für Vulcan und Prometheus; die Bildſäule dieſes leztern ſtehe voran, und zeige einen alten Mañ mit einem Zepter in der Hand, jener hingegen ſei ein Jüngling. Man vergleiche mit dieſer Bemerkung das, was ich bei Numero 131 über ein Gefäß von gebrañter Erde angemerkt habe, wo Venus abgebildet iſt, wie ſie dem Achilles die Waffen bringt, welche Vulcan geſchmiedet hat.

Minerva, die Servius aus der Zahl der groſſen Götter ausſchlieſſet,[4] nimt auf unſerm Denkmal ihre Stelle ein. Venus unterſcheidet ſich durch eine Blume in beiden Händen, wovon ich hernach reden werde, ſo wie von dem Bok des Mercurius.

1) Vaillant, tab. 1. t. 25. n. 8. Mus. Pembrock. part. 2. tab. 3.

2) Passeri Lucern. tab. 52.

3) Schol. ad v. 55.

4) In Æn. l. 1. v. 4.

Die auf Mercurius folgende Göttin, mit dem Zepter in der Hand, auf deſſen Spize man einen eiförmigen Zierat entdekt, wird entweder Ceres oder Veſta ſein; die beide unter die Zahl der großen Götter gehörten. [1] Aber Ceres und Veſta waren dem Euripides zufolge eine Gottheit. [2] Ihre Abbildung iſt auf unſerm Denkmal mehr in Geſtalt der Veſta, als der Ceres; jener, als einer Schweſter Jupiters, [3] kan̄ das Zepter zukommen. Eine weibliche Gottheit, mit einem langen Zepter in der Hand, und ohne ein anderes Attribut, hinter Diana hergehend, [4] auf einem Altare in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, der als Numero 6 beigebracht iſt, ſcheinet dieſelbe Göttin zu ſein. Auch ſieht man ſie mit einem Zepter auf verſchiedenen Münzen abgebildet. [5] Doch findet man die Veſta mit ihrem bekan̄teren Sin̄bilde, nämlich einer Fakel in der Hand, auf einer ehernen Lampe, [6] und auf einer Münze. [7] Ich muß hier doch anmerken, daß auch Juno Lucina mit einer Fakel abgebildet wird; und was ſonderbar iſt, auf einem Basrelief, das Seine Hoheit der Fürſt von Anhalt-Deſſau in Rom gekauft hat, welches das Urtheil des Paris vorſtellt, ſizt Juno, mit dem Pfau unter ihrem Stuhl, und ebenfalls

1) Schol. Apoll. Argonaut. l. 2. v. 534.

2) Spanhem. in Callim. hymn. in Cer. v. 108. p. 716.

3) Pindar. Nem. XI. v. 2.

4) [Nämlich die lezte Figur auf dieſem Altare, iſt Diana. Man ſehe S. 289 zu Anfang.

5) Spanhem. de Vesta et Brytan. p. 684. 701.

6) La Chausse Mus. Rom. sect. 5. t 7.

7) Spanhem. l. c. p. 680 — 681.

mit einer brennenden und geraden Fakel, wie mit einem Zepter.

Übrigens iſt das capitoliniſche Kunſtwerk nicht in Nettuno, wie der Marcheſe Lucatelli angibt,[1] entdekt worden; ſondern man fand es in einem Weinberge vor der Porta del Popolo, welcher der Familie Medici gehört; und Seine Eminenz der Herr Cardinal Alexander Albani bekam es zum Geſchenke vom Großherzoge Koſmus III.

1) Mus. Capitol. p. 23.

Viertes Kapitel.

Von den Genien der Götter.

[Numero 7.]

Die Genien ſind gewöhnlich Jünglinge, mit der Schale in der rechten, und dem Horn des Überfluſſes in der linken Hand; doch gibt es auch einige alte und bärtige, wie der auf einem Basrelief, von Sante Bartoli geſtochen,[1]) das ſich izo im Palaſte Albani befindet; und wie ein andrer im Palaſte Mattei, beide mit gleichen Attributen.[2]) Auch war der Genius, den Kebes in ſeinem Gemälde einführt, alt.[3])

Die Götter haben ihre Genien; die von Jupiter[4]) und Bakchus kommen oft vor. Jupiter ſtüzet ſich auf ſeinen Genius auf einem Basrelief, das nicht mehr in Rom iſt.[5]) Der Genius des Bakchus, genañt Ampelos,[6]) Sohn des

1) Admir. Rom. [Zoëga Baſſirilievi n. 1. Zoega erkeñt in der Figur mit dem Füllhorn den Pluto, und keinen Genius.]

2) [Dieſer Genius iſt nach Zoega a. a. O. ein Herkules mit dem Horn des Acheloos.]

3) [Zoega behauptet, nur einen bärtigen Genius auf einem mit Laubwerk gezierten Frieſe, der in die Villa Borgheſe gekommen iſt, geſehen zu haben.]

4) Lucian. encom. Demosth. ad fin.

5) Boiſſard, t. 2. p. 68.

6) [Nur Nonnus allein thut ſeiner Meldung und vor Winckelmañ war deſſen Name erloſchen.]

Silenus,[1] iſt vom Geſchlecht der Faunen, und hat am Ende des Rükens einen kleinen Schwanz, wie man in dem Basrelief Numero 7 ſieht, das ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet. Dieſer Genius hat die Stellung, die dem Euripides zufolge den Bakchanten eigen iſt, nämlich den Thyrſus in der rechten Hand tragend, und den rechten Fuß gehoben.[2] In dem Gärtchen eines Hauſes in der Straße Giulia, das durch eine Brüke mit dem Palaſte Farneſe verbunden iſt, ſieht man einen ſehr ſchönen Bakchus, etwas über natürliche Größe, der ſich auf den Genius ſtüzt, ſo wie er auf einem Basrelief in der Villa Medici gearbeitet iſt. Ein Genius mit großen Flügeln, der ein Tropäum trägt auf einem geſchnittenen Steine im Kabinet des Herzogs Caraffa Noja, köñte der Genius des Mars ſein.

Den Kaiſern nicht weniger als allen andern Menſchen legten die Römer einen Genius bei, wie man in dieſer noch nicht bekañten Inſchrift in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani ſieht, wo es von dem Genius des Tiberius heißt:

GENIO
TI. CAESARIS
DIVI. AVGVSTI. F.
AVGVST.

Ja ſelbſt den Büchern, ſcheint es, hatte man einen Genius gegeben.[3]

1) Nonnus Dionysiac. [X. 178. 198. 208. 307. XI. 186. Zoega (Bassirilievi, n. 79.) macht einen Satyr-Cupido aus der Figur des erhobenen Werks.]

2) Bacch v. 941.

3) Martial. l. 6. epigr. 60. *Victurus Genium debet habere liber.*

Zweiter Abſchnitt.

Von beſondern Gottheiten.

Erſtes Kapitel.

Cybele.

[Numero 8.]

Verſchiedene Abbildungen der Cybele ſind bekañt gemacht und erklärt worden; aber die unter Numero 8, im Muſeo Capitolino, die noch nie in Kupfer erſchien, iſt vorzüglich vor andern ſonderbar und gelehrt. 1)

Dieſe halbe Figur ſtellt entweder die etwas bejahrte Cybele, ſo wie ſie war, als ſie ſich in den Attis verliebte, 2) oder eine römiſche Matrone vor, die auf Art dieſer Göttin gekleidet iſt, da ihr die Thürme fehlen. So und in ſolcher Kleidung ſizt die ältere Fauſtina in einem Tempel, nach der Vorſtellung auf einer Münze. 3) Der Kopf unſrer Cybele iſt mit einem Ölzweig umgeben; wie Prieſter und Prieſterinen bekränzt gebildet wurden. 4) An dieſem Kranz hängen drei runde medaillonförmige Schildchen, jedes mit einem erhoben gearbeiteten

1) [G. d. K. 4 B. 2 K. 37 §. Es iſt keine Cybele, ſondern ein Archigallus, oder Oberprieſter dieſer Göttin.]

2) Lucian. de Sacrif [c. 7. Rhea, was aber eines iſt mit Cybele] Arnob. adv. Gent. l. 4. p. 151.

3) Medaill. du Cab. du Roi de France, n. 57.

4) Virg. Æn. l. 7. v. 418 et 751.

Bruſtbild: das über der Stirn hat einen alten Kopf, welcher Jupiter zu ſein ſcheint; auf den beiden andern über den Schläfen iſt Attis, Cybelens Geliebter, abgebildet; noch ein anderes Bruſtbild von demſelben hängt ihr auf der Bruſt. Auf dieſelbe Art mußten die Prieſter und das Collegium der Flavialen, die bei den Fechterſpielen des Domitianus waren, Kronen mit dem Bildniſſe dieſes Kaiſers verziert tragen. 1) Das kleine Bildniß auf der Bruſt ſcheint das zu ſein, was bei den Prieſtern der Cybele das Pectoral, προςηθίδιον, heißt, und ſich an dem Bildniß einer Prieſterin der Cybele findet. 2)

Der Kopf iſt ihr auf einer Seite mit ihrem Tuche oder Pallium bedekt, das den Schleier ausmacht, und unter demſelben fallen hinter den Ohren von beiden Seiten zwei Schnüre Perlen herab. Eben ſo ſieht man an einem koloſſalen Kopf derſelben Gottheit, im päbſtlichen Garten auf dem Quirinale, von beiden Seiten eine einzige Schnur Perlen herabfallen. Der Hals iſt mit einem Bande umgeben, das ſich in zwei Schlangenköpfen, die eine Art von Juwelenkreuz halten, vereinigt; dieſes Halsband iſt dik, wie jene waren, welche nach Lucian einen Aal an Dike übertrafen. 3) Dieſem Halsbande wird die goldne Schlange ähnlich geweſen ſein, welche die athenienſiſchen Kinder um den Hals trugen. 4)

In der rechten Hand ſieht man eine Art Handgrif, der drei Ölzweige einſchließt, über welchen zwei Klaperbleche [Krotala] hängen. In der lin-

1) Sueton. in Domit. c. 4.

2) Montfauc. Ant. expl. t. 2. pl. 5.

3) Reviviſc. [c. 12.]

4) Eurip. Ion. v. 14. 30. Barnes ad h. l.

ken Hand hält ſie eine ausgehöhlete Muſchel, worin ein Fichtenapfel liegt, eines der gewöhnlichen Siñbilder der Cybele, zur Anſpielung auf den Fichtenbaum, unter welchem Attis ſich entmannete; [1]) um dieſe Frucht her ſind Mandeln geſtreut, welche die Göttin aus des Attis Blut hervorwachſen ließ. [2]) Die Muſchel ſcheint der myſtiſche Becher, κερνος, zu ſein, den dieſelbe Göttin, die auch Rhea hieß, in der Hand trug, und wovon ſie κερνοφορος θεα genañt wird. [3])

An der linken Seite hängt von der Schulter herab eine Geißel mit drei Strikken, worauf Knöchel oder Aſtragali eines Ziegenboks gereihet ſind, wie Apulejus die Geißel beſchreibt, womit ſich die Prieſter der Cybele peitſchten. [4]) Die ſchöne ſizende Bildſäule dieſer Göttin in den päbſtlichen Gärten des Vaticans hält in der linken Hand, ſtatt der Geißel, einen Grif mit drei kleinen Ketten, woran eben ſo viele Schellen befeſtiget ſind. Die gewöhnliche Geißel der Prieſter der Cybele iſt ein ſchmaler lederner Riemen, an einen Handgrif befeſtigt; eine ſolche ſieht man in der Hand eines dieſer Prieſter auf einem Basrelief bei dem Bildhauer Herrn Bartholomä Cavaceppi. Auf der linken Seite hängt ein Tympanum in der Höhe, welches das Siñbild von der runden Geſtalt der Erde war, da Cybele für ihre Göttin gehalten wurde; [5]) und das Tym-

1) Arnob. l. 5. p. 159.

2) Ib. p. 160.

3) Schol. Nicandr. Alexipharm. v. 217. Pausan. l. 7. c. 18.

4) Metam. l. 8. p. 261. [Plutarch. adv. Colot. p. 1127. t. 10. p. 633. edit. Reisk. Μαςιξ αςραγαλωτη, ᾗ τους Γαλλους πλημμελουντας εν τοις Μητρωοις κολαζουσιν. Allegorie ꝛc. §. 82.]

5) Varro ap. Augustin. de civ. Dei. l. 7. c. 24.

panum hängt, um das auszudrüken, was Lucretius von dieſer Göttin ſagt:

> *Aëris in spatio magnam pendere . . .*
> *Tellurem.* 1)

Unten iſt ein bedekter, mit einem Ölzweig umwundener Kaſten; und in der Mitte ſieht man zwei Flöten, eine gerade, und eine krumme, welches die phrygiſche iſt,[2] und der Cybele eigen war;[3] jede hat ihr Mundſtük oder Zünglein, γλωττα, und dieſe Flöten waren von Bux.[4]

Die Geißel mit den aufgereiheten Aſtragalen, die man blos in dieſem Denkmale findet, verdienet noch einige Aufmerkſamkeit, um die Erklärung einer Stelle im Diogenes Laertius zu verbeſſern. Dieſer Scribent erzählet, daß der Philoſoph Arceſilaus, als ein Jüngling ſich herausnahm, in ſeiner Gegenwart dreiſte zu reden, ſagte: ου ληψεται τις τουτον αστραγαλῳ?[5] In der lezten Überſezung, die Marcus Meibomius durchgeſehen hat, wird dieſes ſo überſezt: Nullusne hunc talo excipiet? iſt keiner, der ihn mit einem Knöchel bewillkomme? Ich bin überzeugt, daß der Überſezer es ſelbſt nicht verſtanden hat. Caſaubonus wird in einer Note bei dieſer Stelle bald fertig, indem er nur kurz das Knöchelſpiel anführt, und dadurch zeiget, daß er ſie nicht verſtanden; auch war er noch ſehr jung, als er ſich an die Ausgabe des Diogenes machte.[6]

1) L. 2. v. 602.

2) Aristid. de Music. l. 3. p. 147.

3) Ib.

4) Virg. Æn. l. 9. v. 619.

5) L. 4. sect. 34.

6) [Allegorie ꝛc. §. 82.]

Doch iſt es Apulejus am angeführten Orte nicht allein, welcher der aus Knöcheln beſtehenden Geißel der Prieſter der Cybele gedenkt; man findet ſie auch beim Lucian,[1]) Pollux,[2]) und Euſtathius[3]) erwähnt. Dieſe Kentniſſe verſchaffen den wahren Sin der Worte des Arceſilaus. Er wollte ſagen, daß dieſer unverſchämte Jüngling die Peitſche verdiente; ſein Ausdruk gab einen Theil ſtatt des Ganzen an; er ſagte Knöchel, um die Peitſche mit aufgereiheten Knöcheln anzuzeigen. Zu gleicher Zeit warf der Weltweiſe auf eine feine Art dieſem Jünglinge ſein Alter vor, das geſchikter zum Knöchelſpiele, als reif zum ſtolzen Reden war. Iſt keiner, (wollte er ſagen,) der ihm die Peitſche gibt?

1) [Lucius s. Aſinus. c. 38.]

2) L. 10. segm. 54.

3) Ad Iλ. ψ. XXIII. p. 1289. [Plutarch. l. c.]

Zweites Kapitel.

Jupiter.

I.

[Numero 6.]

Einzig, zum wenigſten in Marmor, kan̄ man den Jupiter mit dem Zepter, welcher auf der Spize einen Adler hat, nennen, der auf einem vierekichten Altare in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani ſteht, und hier unter Numero 6 abgebildet iſt. Es war dieſes die Sitte der Alten, 1) oder vornehmlich der Aſſyrier, denen es verboten war, Zepter oder Stäbe zu tragen, auf deren Obertheil nicht ein Apfel, oder eine Roſe, oder eine Lilie, oder irgend eine andere Abbildung gearbeitet war. 2) Doch hat dieſer Adler auf der Spize von Jupiters Zepter eine höhere Bedeutung; er war, wie Fulgentius auf das Zeugniß Anakreons erzählt, 3) das kriegeriſche Zeichen, welches Jupiter nach der Niederlage der Titanen annahm, da zum guten Zeichen ihm vor der Schlacht mit dieſen Söhnen des Uranos ein Adler erſchienen war. Daher, behauptet derſelbe Scribent, habe das Kriegszeichen des Adlers bei den Römern ſeinen Urſprung. Auch kan der Adler auf der Spize des Zepters bei Jupiter als ein Sin̄bild der Herſchaft über die

1) Schol. Aristoph. Av. v. 510.

2) Herodot. l. 1. c. 195. [Es lief nur gegen ihre Sitte.]

3) Mythol. l. 1. c. 25.

Welt angeſehen werden; da ein Adler, der ſich auf den Spieß des noch jungen Hiero zu Syrakus niederließ, als eine Vorbedeutung der königlichen Würde, und der Regirung, die er hernach bekam, angeſehen ward. [1]) Zepter, die mit Adlern gezieret ſind, findet man bei Bildniſſen des Diocletian und Maximian auf einer byzantiniſchen Münze, [2]) und auf einer großen Schaumünze, [3]) zum Zeichen des unter ihnen getheilten Reiches. Selbſt die Zepter der römiſchen Conſuln endigten ſich an der Spize mit einem Adler. [4]) Im Vorbeigehen bemerke ich hier einen Adler, der von einem Theil des Rükens an gepanzert iſt, an einer Kaiſerſtatue mit dem Kopfe Hadrians, die in dem bedekten Gange am Palaſte derſelben Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindlich iſt.

Jupiters Kopf auf unſerm Altare iſt mit einem Lorbeerkranz umgeben; und dieſer iſt ihm nach dem Phurnutus eigen, [5]) wie man auch auf einigen Münzen ſieht. [6]) Er wurde damit von den andern Göttern, nach der obgenañten Niederlage der Titanen, als Sieger gekrönt. [7]) Auf einem kleinen

1) Justin. l. 23. c. 4. Rupertus in Reines. epist. 21. p. 66. Der Adler ſezte ſich auf deſſen Schild; und eine Nachteule auf den Spieß. Bieſter.

2) Harduin. num. p. 413.

3) Venuti num. Vatic. Alb. t. 2. tab. 102.

4) Juvenal. sat. 10. v. 43.

5) De nat. Deor. c. 9. [Nach dem Phurnutus iſt dem Jupiter der Kranz aus Ölzweigen und der Lorbeer eigen; auch trug der olympiſche Jupiter des Phidias Olivenzweige in ſeiner Krone. Pausan. V. 11.]

6) Wilde num. sel. n. 58. p. 87. n. 65. p. 92. n. 70. p. 102.

7) Diodor. ap. Tertull. de cor. mil. p. 124.

Basrelief, wo Minerva bei Jupiter ſteht, bekömt dieſer eine ſolche Krone auf's Haupt geſezt von einer andern unbekañten Göttin; [1]) deñ ſie hat keine Attribute, auſſer einem kleinen Stam̃, worauf ſie ſich ſtüzt, und der vielleicht hier ſtatt eines Altars gebildet iſt, ſo daß ſie eine Veſta vorſtellen ſoll.

Die zwiſchen Jupiter und Neptun ſtehende Göttin, mit geſenktem Haupte und traurigem Antliz, mit der Linken das Gewand, das ihr ſonſt das Geſicht bedeken würde, emporhebend, ſcheint Proſerpina zu ſein. Die lezte Göttin auf der verſtümmelten Seite dieſes Altars, mit den beiden Fakeln, iſt Diana Lucifera. Von Ceres und Bakchus behalte ich mir vor, an ihren Stellen zu redeñ.

Die Schuhe an den Füßen aller Figuren, (die vermuthete Proſerpina ausgenommen), die wie Neze von Band gewunden ſind, mögen wohl von der Art, die man ῥαΐδια nañte, ſein; dieſes war, nach des Pollux Erklärung, πολυελικτον ὑποδημα, ein vielfach geflochtener Schuh. [2])

II.

[Numero 9.]

Merkwürdig iſt der geſchnittene Stein unter Numero 9, der ehemals in Crozats Kabinet war, in deſſen Verzeichniß er von Mariette für einen Auguſtus als Jupiter gebildet angegeben worden, [3]) womit aber die Schönheit des Geſichts nicht übereinköm̃t.

Ich glaube, daß in dieſer Figur Jupiter Axur

1) Buonarroti Osserv. sopra alc. Med. frontisp.

2) L. 7. [c. 22. segm. 93. Hesych. v. ῥαΐδια.]

3) Descript. des pierr. gravées du Cab. de Crozat, p. 49.

oder der unbärtige vorgeſtellt iſt, wie dieſer Gott in mehrern griechiſchen Statuen abgebildet war;[1]) und auch auf römiſchen Münzen ſieht man einen Kopf Jupiters ohne Bart.[2]) Zugleich erſcheint dieſer Jupiter als Krieger; das Siñbild davon iſt der Schild, der ihm zu Füßen liegt, und die Ägide, die er um den linken Arm gewikelt hat, um ſie wie einen Schild zu gebrauchen. Er hat die Bildung des martialiſchen Jupiters, Αρειος,[3]) der eines mit dem Jupiter ſcheint, den die Karier Στρατιος,[4]) d. i. den Heersführer, nañten. Man köñte dieſen Jupiter auch Αιγιοχος betiteln. Dieſes Beiwort ſoll, nach Spanheims Meinung, ſich auf Jupiter als Kind, da er auf der amaltheiſchen Ziege ritt, beziehen;[5]) nicht auf die Ägide, wie er hier abgebildet iſt, oder auf das Fell dieſer nämlichen Ziege, das der ſchon erwachſene Jupiter, nach dem Scholiaſten des Aratus, um ſich wikelte, um ſich damit zu bedeken.[6]) Die Ägide Jupiters ſcheint in dem, was Homer Διος χιτων neñt, angedeutet zu ſein;[7]) weil Minerva es nimt, um ſich damit zu bewafnen.

Herodot lehrt uns den Urſprung der Ägide: ſie entſtand aus den Ziegenfellen, womit ſich die Libyer bekleideten, und deren Strike von den Dichtern in Schlangen verwandelt worden.[8]) Die Sitte, ſich

1) Pausan. l. 5. c. 24. l. 8. c. 23.

2) Vaillant. num. Famil. n. 21.

3) Pausan. l. 10. c. 14.

4) Herodot. l. 5. [c. 119.]

5) Callim. hymn. in Jov. v. 49. p. 49.

6) Phænom. [v. 164.]

7) Ιλ. E. V. v. 736. Eustath. ad h. l. p. 600.

8) L. 4. c. 189.

mit Ziegenfellen, in Ermangelung von Schilden, zu bewafnen, war vor Alters gewöhnlich. Pauſanias erzählt, daß ein Theil der Meſſenier, die von ihrem berühmten König Ariſtodemus angeführt worden, ſich ſolcher Felle in Ermangelung der Schilde bedient habe.[1] Man wikelte wahrſcheinlich die Felle um den linken Arm, wie es Alcibiades[2] und Livius Gracchus[3] machten, und wie Dimantus mit dem Tigerfelle bei Statius vorgeſtellt wird.[4]

Die Ägide würde indeſſen auf der Abbildung dieſes Steins nicht der Meinung des Herrn Mariette widerſprechen. Das Bild deſſelben Kaiſers, auf dem berühmten Agath im Schaze von St. Denys zu Paris, hat die Lenden mit der Ägide bedekt;[5] und es war auch eine Bildſäule des Julius Cäſar damit bewafnet.[6] Ein Bruſtbild von ihm ſieht man auf einer Gemme, mit der Ägide bekleidet; und ein anderes Bruſtbild Tibers auf einer antiken Paſte im ſtoſchiſchen Kabinet,[7] ähnlich in dieſem Stüke zweien Schaumünzen des Probus.[8] Ein marmornes Bruſtbild, vermuthlich von einem Kaiſer, doch ohne Kopf, mit der Ägide bewafnet, iſt in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Es iſt überhaupt bekañt, daß man den Bildſäulen der Könige und Kaiſer die Symbole Jupiters beifügte; ſo war eine Bildſäule

1) L. 4. c. 11.

2) Plutarch in Alcib. [c. 39.]

3) Liv. l. 25. c. 16. Scaliger. conjectan. in Varr. p. 10.

4) Theb. l. 10. v. 406.

5) Montfauc. Ant. expl. t. 6. pl. 127.

6) [Analecta, t. 2. p. 459.]

7) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 4 Kl. 225 Num.]

8) Venuti num. mus. Alb. Vatic. t. 2. tab. 92.

Alexanders des Großen in Elis.[1]) Der Name NEICOC, des Steinſchneiders dieſer Gemme, findet ſich auf keinen andern Kunſtwerken.

III.

[Numero 10.]

Jupiter, wie er gegen die Giganten Blize ſchleudert, auf dem folgenden vorzüglichen Cameo des farneſiſchen Kabinets zu Neapel, hier unter Numero 10 mit dem Namen des Steinſchneiders ΑΘΕΝΙΩΝ, hat eine Blume auf der obern Spize ſeines Zepters. Mit demſelben Zierat findet ſich das Zepter der Juno auf verſchiedenen Münzen.[2]) Vom Geſicht dieſes Jupiters kan man ſagen, was Seneca vom Pluto ſagt:

— Vultus est illi *Jovis*,
Sed *fulminantis.*[3])

Einer von den beiden Titanen, die man auf der Erde ausgeſtrekt ſieht, iſt Menötius, vom Blize getroffen.[4]) Die Titanen, die nach der Fabel aus der Erde geboren ſind, werden mit zwei Schlangen ſtatt der Beine gebildet, in Anſpielung auf ihren fabelhaften Urſprung, um ſie den kriechenden Thieren und Gewürmen, die aus der Erde entſprungen ſcheinen, ähnlich zu machen. Pherecydes der Syrer ſtellte ſich die Götter ſo geſtaltet vor, um ihre leichte und ſchnelle Bewegung, woran man kaum

1) Pauſan. l. 5. c. 24.

2) Goltzii Græc. tab. 16. 21. Beger. ſpicil. ant. p. 38.

3) Herc. fur. v. 703.

4) Apollod. l. 1. [c. 2. n. 3. Heſiod. Theogon. v. 514. Schol. Æſchyl. Prometh. v. 347.]

eine Spur erkennet, auszudrüken. 1) Von derſelben Vorſtellung ſchreibt ſich wohl die Abſtammung des Namens Proſerpina her, die Varro macht, der behauptet, ſie hätte dieſen Namen daher bekommen, daß ſie ſchlangenweiſe bald rechts bald links ginge. 2) Eine ähnliche Idee muß auch der uralte Bildhauer des Kaſtens des Cypſelus gehabt haben, da er den Boreas mit Schlangenſchwänzen ſtatt Füßen darauf gebildet hat. 3)

Doch geben die Scribenten weder die Geſtalt noch die Anzahl der Titanen genau an. Die Geſtalt lernen wir von den alten Kunſtwerken, aber mit einiger Verſchiedenheit: auf unſerm Cameo fängt das Schlangentheil bei dem Gürtel an; bei den Knieen aber auf einem Sarkophag bei dem Bildhauer Penna, wo zehn kämpfende Titanen, aber ohne die Götter, erſcheinen.

Im Muſeo des Collegii Romani bewahrt man eine ſilberne Pallas in erhobener Arbeit, die auf den Enceladus, einen der Titanen, blizt; dieſelbe Abbildung findet ſich auch auf geſchnittenen Steinen und Münzen. 4)

IV.

[Numero 11.]

Einzig kañ man die Abbildung in dem Basrelief Numero 11 nennen, welches eine Seite eines dreiekichten Altars, in den Erdgewölben der Villa Bor-

1) Act. Lips. anno 1750. p. 463.

2) De ling. Lat. l. 4. p. 17.

3) Pausan. l. 5. c. 19.

4) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 3 Abth. 113 — 126 Num.]

ghese, ausmacht. Man ſieht einen Jupiter abgebildet, der auf einem Centaur,

Qua jungit hominem spina deficiens equo, [1])

reitet, welcher in der rechten Hand ein Reh hält. Auf einer der beiden andern Seiten ſizt eine Göttin, an welcher der Kopf fehlt, und von Scylla und einem andern Seeungeheuer getragen wird. Auf der dritten Seite ſind zwei weibliche bekleidete Geſtalten gebildet, wovon eine die andere auf dem Rüken trägt; aber beide ſind ſo verdorben, daß man ſie nicht erkeñt. Es wäre vielleicht zu vermuthen, Jaſon ſei hier in weiblicher Kleidung vorgeſtellt, wie er zum erſtenmal in Jolkus erſchien, als er Juno durch den Fluß Anaurus auf dem Rüken trug. [2])

Vor einiger Zeit glaubte ich nicht hinlängliche Nachrichten zu haben, um einen ſo wenig bekañten Gegenſtand zu erklären, als dieſer Jupiter iſt, der einem Centaure auf dem Kreuze ſizt; und darum nañte ich dieſes Kunſtwerk eines der ſchwerſten zum Erklären. [3]) Allein, da mir die Nachricht von einem Jupiter Κυνηγετης, dem Jäger, aufſtieß; [4]) und daß er auf einigen Münzen von Tralles, einer Stadt in Lydien, und auf den Münzen von Mida, einer Stadt in Phrygien, [5]) ſo gebildet iſt, wo die Figur dieſes Gottes von drei Jagdhunden begleitet wird: ſo urtheilte ich, daß dieſe Idee zu dem gegenwärtigen Basrelief paſſete.

1) Senec. Herc. Œt. v. 505.

2) Apollon. Argonaut. l. 3. v. 67.

3) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, Vorrede.]

4) Girald. hist. Deor. synt. 2. p. 110.

5) Harduin. num. ant. p. 171. [Midäum in Phrygia Epiktetus.]

Unſtreitig iſt der Centaur als Jäger vorgeſtellet, wie das Reh, das er hält, anzeigt; um uns die Jagdluſt, die allen Centauren eigen war,[1] anzudeuten. An einer Bildſäulen, die ehemals dem Cardinal Furietti gehörten, nun im Museo Capitolino, ſcheint der gekrümte Hirtenſtab, λαγωβολος, den ſie hält, gleichfalls ein Siñbild der Jagd, da, wie ich anderwärts angezeigt habe,[2] der λαγωβολος, ein Stab iſt, womit man nach den Haſen wirft.

An unſerm Marmor iſt abgeſprungen und fehlt das Geſicht des Centauren; und da man unter dem Kinne gar kein Zeichen von Bart entdekt, ſo wurde bei der Zeichnung, um keine ungeſtalte Figur zu machen, der Kopf ergänzt, und zwar ohne Bart. Obgleich die Centauren ſonſt gewöhnlich bärtig gebildet wurden, ſo köñte man eben dieſen ohne Bart für Chiron, den Bruder Jupiters, wie uns Xenophon lehrt,[3] nehmen; deñ Chiron ſoll Jagdhunde von Apollo und Diana geſchenkt bekommen haben, und faſt alle berühmten Helden Griechenlands,[4] und unter andern Aktäon und Achilles,[5] in der Jagd unterwieſen haben. Auf einem Gemälde, das Philoſtratus beſchreibt,[6] bringt er ſeinem Pflegeſohn Achilles junge Löwen und Rehe, die er auf der Jagd gefangen, wozu er ihn her-

1) Joh. Salisburg. Polycrat. l. 1. c. 4. p. 15.

2) [G. d. K. 7 B. 3 K. 21 §. Note.]

3) Venat. c. 1. §. 4.

4) Ib. §. 1 — 2.

5) Apollod. l. 3. c. 4. et 16. Valer. Flacc. Argonaut. l. 5. v. 270.

6) L. 2. ic. 2.

nach, bei weitern Jahren, ſelbſt anführte.[1] Daher iſt der Centaur als Geſtirn, welches eben derſelbe Chiron iſt,[2] auf der alten marmornen Himmelskugel im Palaſte Farneſe, mit einem jungen Löwen in der Hand vorgeſtellt;[3] und Avienus, bei Beſchreibung deſſelben Centauren, läßt ihn entweder junge Löwen oder andere wilde Thiere tragen: *agrestem prædam manu gerit.*[4] Daher war Chiron, wie wir vom Scholiaſten des Aratus lernen,[5] ein Siñbild der Jagd. Und dieſelbe Anſpielung haben ohne Zweifel die auf dem unter Numero 37 beigebrachten Marmor in der Villa Madama gebildeten zwei Adler auf einem Centauren, welche Schlangen mit dem Schnabel halten; da der Adler ein Raubvogel iſt, der Thiere jagt, und da er auf Münzen verſchiedener griechiſchen Städte, vornehmlich von Girgenti und Lokri,[6] einen Haſen in den Klauen hält. Wir wiſſen ferner aus der Fabel, daß Chiron die erjagten Thiere auf Jupiters Altar opferte;[7] und dieſer Nachricht zufolge, kõnte unſer Centaur Chiron ſein, mit Bezug auf den borgheſiſchen Altar, der wahrſcheinlich dem Jupiter geweihet war.

Man kañ alſo dieſen Jupiter, der auf dem jagenden Centaur reitet, als Jupiter den Jäger anſehen; und dieſer ſein Beiname ſcheint durch den Adler ſelbſt angedeutet zu werden. So

1) Statii Achill. l. 2. v. 889.

2) Schol. Arati phænom. v. 442. Scaliger, in Sphær. Manilii, p. 85.

3) Spence's Polymet. dial. 11. p. 175.

4) Phænom. Arati v. 886.

5) [Phænom. v. 164.]

6) Goltz. Græc. tab. 10. 26.

7) [Eratosth. in Arati phænom. v. 442.]

könte man auch aus einem Adler, der einen Hirſch unter ſich hat, am Fuße einer Bildſäule Jupiters in derſelben Villa Borgheſe, die in dieſem Stüke einem Jupiter in der Villa Aldobrandini gleich iſt, ſchließen, daß in dieſen Figuren Jupiter der Jäger hat ſollen abgebildet werden. Selbſt der Adler, der über der diktäiſchen Höhle, worin Jupiter als Kind von der Nymphe Adraſtea erzogen und ernährt ward, einen Haſen zerfleiſchet, wovon ſich die Vorſtellung auf einem Basrelief im Palaſte Giuſtiniani befindet,[1] könte in Bezug auf unſere Abbildung gedeutet werden.

Das Gewand, womit Jupiters Haupt bedekt iſt, ſcheint den von Arnobius ſogenanten Jupiter Riciniatus anzudeuten,[2] d. h. der einen Theil des Gewandes über den Kopf gezogen hat; dieſer Theil hieß ricinium, von rejicere,[3] dem Herabziehen vom Kopfe. Dieſen Jupiter, und einen Pluto auf einem Gemälde des Grabmals der Naſonen,[4] der auf dieſelbe Art verſchleiert iſt, kan man die einzigen unter den größern Gottheiten nennen, die auf alten Kunſtwerken ſo vorkommen; den es iſt bekant, daß der verſchleierte Kopf bei den Gottheiten unſeres Geſchlechts als Kenzeichen des Saturnus angenommen wird.[5] Doch ein alter unten genanter Scribent, der nach Arnobius lebte, läßt Jupiter auf die beſchriebene Art ſich das Haupt bedeken.[6]

1) Bartoli Admir. ant. tab. 26.

2) Adv. Gent. l. 6. p. 209.

3) Varro de ling. Lat. l. 4. p. 30. [G. d. K. 6 B. 3 K. 14 §.]

4) Tab. 8.

5) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 1 Abth. 3 Num.]

6) Martian. Capella de nupt. Philol. l. 1. p. 17.

Unter den Gottheiten unſeres Geſchlechts iſt noch mehr als Jupiter der Jäger, Apollo Αγρευς, der Jäger, bekañt;[1]) und ſo mit Hirſchen und Hunden auf einer Münze abgebildet.[2])

V.

[Numero 12 u. 13.]

Denkmale der lächerlichen Religion der Heiden, ſind zwei unter Numero 12 und 13 beigebrachte Köpfe: der erſte auf einer alten Paſte, der andere auf einem geſchnittenen Steine, beide im ſtoſchiſchen Kabinet,[3]) und beide Abbildungen Jupiters, den die Griechen Απομυιος, und die Römer *Muscarius* nañten, d. h. Jupiters, dem man das Geſchäft beilegte, die Fliegen zu vertreiben. Dieſer Religionsdienſt war bei der Gelegenheit eingeführt, als Herkules dem olympiſchen Jupiter in Elis ein Opfer brachte, wo er, von den Fliegen gequält, dieſen Gott bat, ſie zu verjagen: von da blieb unter den Eleern die Verehrung Jupiters des Fliegenverſcheuchers.[4]) Eine Abbildung, der auf der genañten Paſte ähnlich, findet ſich auf einem geſchnittenen Steine; Bellori erklärte ſie durch die Sonne, deren Hize den Honig verfeinere, und hielt die Füße der Fliege für Sonnenſtrahlen.[5])

1) Plutarch. [amatorius, t. 9. p. 35. edit. Reisk. Ein Vers des Äſchylus.]

2) Tristan, Com. hist. t. 2. p. 143.

3) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 3 Abth. 77 u. 78 Num.]

4) [Pausan. V. 14. VIII. 26.]

5) Num. apibus insignes. tab. 7. n. 2. p. 422.

VI.

Einzig iſt eine kleine Bildſäule Jupiters in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, unter deren Sokel ein Wieſel (mustela, γαλη) gehend abgebildet iſt. Dieſes Thier, als Siñbild bei Jupiter, findet ſich bei keinem Autor erwähnt; und ich wüßte nicht, was ich davon ſagen ſollte, weñ es anders nicht Bezug auf die Galantis hat, die als Sklavin der Alkmene, ihrer Frau, bei Gebärung des Herkules, Jupiters Sohn, behülflich war, und daher von der gegen Alkmene eiferſüchtigen Juno in die Geſtalt des genañten Thieres verwandelt worden. 1)

1) Ovid. metam. l. 9. v. 306. 320.

Drittes Kapitel.

Juno.

[Numero 14 u. 15.]

I.

Ich zweifle nicht, daß man die Bildſäule in Lebensgröße, Numero 14, die ſich im päbſtlichen Garten auf dem Quirinal befindet, für Juno, die den Herkules ſäuget, erkennen wird; ſo wie ein griechiſches Siñgedicht uns lehrt, daß ſie vor Alters gebildet war.[1] Das Diadema unterſcheidet Juno von der Nymphe Adraſtea, die dem Jupiter die Bruſt gab,[2] und die auf einem Basrelief im Palaſte Giuſtiniani vorgeſtellt iſt;[3] wie auch von den Pflegemüttern anderer Gottheiten. Die Fabel ſagt: daß Herkules als Kind die Warze an Junos Bruſt zerrete, und aus der hiedurch verſprizten Milch die Milchſtraße entſtanden ſei.

In der Vorrede zu der Beſchreibung der geſchnittenen Steine im ſtoſchiſchen Kabinet habe ich eine weibliche Gottheit mit der Zange in der Hand gedeutet; ſie findet ſich in der Villa Borgheſe auf dem dreiekichten Tiſch von hetruriſchem Style, wovon ich hier unter Numero 15 eine der drei Seiten geſtochen liefere.

Die Göttin ſteht gegen Minerva gewandt, und auf den erſten Blik glaubte ich, es ſei in ihr die-

1) [Analecta, t. 3. p. 202.]

2) Callim. hymn. in Jov. v. 47.

3) Bartoli Admir. ant.

jenige Minerva abgebildet, die ſich anfangs ſehr ſpröde gegen die dringende Liebe Vulcans bezeigte, aber am Ende nachgab.[1]) Allein, die von Codinus beſchriebene Bildſäule der Juno,[2]) und eine Münze, wo ſie mit demſelben Symbol und der Inſchrift IVNO MARTIALIS vorgeſtellt iſt,[3]) lehrten mich die Wahrheit der Bedeutung. Doch konte ich noch nicht den wahren Zuſammenhang der Zange mit dem Beiwort Martialis einſehen, deñ was Codinus und Andere ſagen, befriedigte mich nicht; izo aber ſchmeichle ich mir, die Wahrſcheinlichkeit gefunden zu haben.

Die Zange, glaube ich, ſoll aus der Taktik der Alten eine beſondere Art, das Kriegsheer zu ſtellen, anzeigen, welche serra und serra prœliari, in Zangenform fechten, hieß.[4]) Ein Heer, mit den Feinden vor ſich und im Rüken, zog ihnen entgegen vorn und an den Seiten mit den Flügeln in Geſtalt einer Zange, um ſie in die Mitte zu kriegen. Eine mündliche Überlieferung mag vielleicht der Juno dieſe Art des Gefechts zugeſchrieben haben, ſo wie der Gott Pan Erfinder der Phalanx hieß.[5]) Die Ägide, womit Valerius Flaccus die Juno erſcheinen läßt,[6]) und der Schild, womit Servius

1) Spanhem. [observ. in Callim. hymn. in Pall. v. 134.] p. 644. Hygin. fab. 146. Tzetz. Schol. in Lycophr. p. 16.

2) De orig. Constantinop. p. 44.

3) Tristan, Com. hist. t. 2. p. 668.

4) Veget. l. 3. c. 17. Vales. not. in Marcellin. l. 16. c. 12. p. 13.

5) Polyæn. stratagem. l. 1. c. 2.

6) Argonaut. l. 5. v. 288.

ſie zeigt,[1]) beweiſen beide den kriegeriſchen Geiſt dieſer Göttin.[2])

Der Altar vor uns erweitert ſich von ſeiner oberſten Grundfläche gegen den unterſten Theil, nach der Art ägyptiſcher Altäre.[3]) Dieſe Geſtalt, weil ſie nicht ſehr häufig bei den Griechen war, wird von Pauſanias bei einem Altar der Diana in Elis angezeigt.[4])

Ich muß hier einer weiblichen Bildſäule von der Art, die man halb koloſſal nennet, erwähnen, welche im Hofe des Hauſes Paganica ſteht. Ihr Kopf iſt mit der Schnauze eines Löwenfelles bedekt; das übrige Fell, welches gegerbt zu ſein ſcheint, bedeket den Rüken dieſer Figur, wie eine Jüpe; eine Tracht, die man an keiner andern Bildſäule bemerkt. Dieſes Fell kömt auf der Bruſt zuſammen durch eine lange Binde (eine ähnliche Binde habe ich im 19 Kapitel, bei Numero 46 angegeben,) und geht bis auf den halben Rüken. Die Bildſäule hat die Mine einer Gottheit; und ich wäre geneigt, ſie für Juno zu halten, aus Übereinſtimmung mit einer Bildſäule von dieſer Göttin zu Argos in Griechenland, zu deren Füßen, ein Löwenfell gleichſam ausgebreitet gebildet war.[5]) Vielleicht wird dieſes die Juno ſein, die Euphorion Ῥειωνη nennet,[6]) ein von niemand

1) Cerdæ comment. in Virg. Æn. l. 1. v. 12.

2) [Man ſehe darüber Viſcontis Meinung in der G. d. K. 3 B. 2 K. 6 §. Note.]

3) Pignorii tab. Is. 1. fig. b.

4) L. 5. [c. 14.]

5) Tertull. de corona milit. p. 124. [Unter den Füßen der Juno des Polykletus zu Argos.]

6) Etymolog. M. et Suid. v. Ῥειωνη.

erklärtes Wort, das er von ῥιον, Leder, ableitet; und in dieſem Falle müßte ſie Ῥειωνη oder Ῥινωνη, die lederbekleidete Juno heiſſen. 1)

1) [Man ſehe G. d. K. 6 B. 1 K. 28 §. Note.]

Viertes Kapitel.

Hebe.

[Numero 16.]

Die Vorſtellung auf dem Basrelief Numero 16 iſt Hebe, der Juno Tochter,[1] und die Göttin der Jugend. Ihr wurde das Amt ertheilt, den Göttern bei Tiſche den Nektar zu reichen,[2] das vorher Mercurius ausübte, den man mit einem Becher in der Hand und gleichſam in der wirklichen Verrichtung dieſes Amtes, auf einem dreiekichten Fußgeſtelle ſieht, wie ich an ſeinem Ort ſagen werde.

Hebe ward nach einiger Zeit für unfähig erklärt, dieſes Amt ferner auszuüben, wegen des Unglüks, das ſie gehabt hatte, in Gegenwart der Götter unziementlich und unanſtändig beim Einſchenken des Nektars zu fallen. Voll Kummer, ſich ohne ihre Schuld dieſes ehrenvollen Poſtens entſezt zu ſehen, warf ſie ſich ihrer Mutter und den andern Gottheiten ihres Geſchlechts zu Füßen, und bat um Vergebung ihrer Unvorſichtigkeit. Aber Jupiter hatte die Stelle ſchon an Ganymed vergeben, und alle Bitten der Hebe waren umſonſt.[3]

Man ſieht Hebe[4] zur linken Hand, knieend

1) Οδυσσ. v. 602. Hesiod. Theogon. v. 952. Pindar. Nem. X. v. 32.

2) Ιλ. Δ. IV. v. 2. Athen. l. 10. [c. 7. n. 26.]

3) [Serv. ad Virg. Æn. l. 1. v. 28.]

4) [Der Hebe fehlt es an ihren Keñzeichen, und das Basrelief iſt nicht mehr ganz. G. d. K. 5 B. 2 K. 12 §.]

und mit aufgeſchürztem Gewande; d. h. ihr Kleid wird mittelſt eines andern, das an den Seiten gegürtet iſt, heraufgezogen. So mußten die Aufwärter bei Tiſche gekleidet gehen, um gewandt und ſchnell zu ſein; und ſo koñte Hebe leicht mit Verlezung des Anſtandes entblößet werden, und das zeigen, was die Schamhaftigkeit zu verbergen befiehlt.

In eben ſo kurzem und aufgeſchürztem Kleide ſind auf einem Basrelief im Capitolio, welches von dem Triumphbogen des Marcus Aurelius genommen iſt,[1] und auf einer ehernen Bildſäule ebendaſelbſt, die Camilli vorgeſtellt. Dieſes waren Jünglinge, die bei den Opfern dienten;[2] und ihr Name kam von ihrem Amte ſelbſt, deñ Camillus oder Caſmillus heißt im Hetruriſchen ein Bedienter.

Das aufgelöſete und ſchlichte Haar der Hebe zeigt vorzüglich ihren Stand als Bittende an; wie auf der Bühne die weiblichen Maſken, welche die Nachricht eines Unglüks brachten, die Haare auf die Schultern herabfallend trugen.[3] Ferner erſcheint Hebe hier ohne Diadema, das Pindar ihr von Gold gibt.[4]

Sie ſcheint, um Vergebung von den Göttern zu erhalten, zuerſt die Fürſprache jener Göttin zu erbitten, hinter welcher ſie ſich neiget; und vielleicht hat der Bildhauer hierin einen Glaubensartikel der Alten ausdrüken wollen, nach welchem eine Gottheit auf

1) Bartoli Admir. Rom. tab. 9.

2) Dionys. Halic. l. 2. [c. 22. Amaduzzi monum. Matthæi t. 1. tab. 66. p. 63.]

3) Pollux, l. 4. segm. 139.

4) Olymp. VI. v. 96. Pyth. IX. v. 192.

das Bitten einer andern nachgibt und ihr willfahrt.[1] Aber dieſe Göttin ſcheint hart und unerbittlich, und wendet auch nicht einmal den Kopf zu der Demuthsbezeigung der Bittenden; ſondern hält ſtatt deſſen den linken Arm auf ein Gefäß geſtüzt, gleichſam um es zu bedeken. Sie köñte alſo Ceres vorſtellen, die in Achaja unter dem Namen Ποτηριοφορος, die Kelchträgerin, verehret wurde;[2] wie man dieſe Göttin auch auf einem geſchnittenen Steine mit einem Trinkgefäß in der Hand ſieht.[3]

Da aber das Gefäß auf unſerm Marmor keinem Becher gleichet, ſo wäre ich der Meinung, daß in dieſer Figur die Bona Dea, die auch Ops, Rhea, Fatua, Fauna hieß, vorgeſtellt ſei. Deñ man kañ als ein eigenes Siñbild ein großes Trinkgefäß anſehen, nämlich ein Gefäß, worin Wein mit Honig vermiſcht wurde,[4] welches die ihr gebrachte Libation oder ihr Opfer war;[5] und darum heißt Rhea auch bei dem Scholiaſten Nikanders Κρατηροφορος.[6] Sie kañ durch dieſes Attribut die Ausſpenderin der Gaben und Wohlthaten vorſtellen ſollen; deñ man ſieht beim Ariſtides die Wörter κρατηρες und χαριτες als gleichbedeutende verbunden: επιςαται κρατηρων και χαριτων ἁπασων.[7]

Die Bona Dea ſcheint allegoriſch abgebildet

1) Porphyr. de abstin. anim. l. 2. p. 195. D'Orvill. ad Charit. p. 519.

2) Athen. l. 9. [c. 2. n. 2.]

3) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 5 Abth. 235 Num.]

4) Juvenal. sat. 2. [v. 86—67.]

5) Macrob. Saturnal. l. 1. c. 12. p. 205.

6) Alexipharm. v. 217.

7) Orat. in Asclep. t. 1. p. 72.

zu ſein; deñ, da ſie die Göttin der Schamhaftigkeit war, von deren Feſten alle Männer ausgeſchloſſen waren: ſo kañ ihre Figur ſowohl auf die gleichſam enthüllete Schamhaftigkeit der Hebe eine Beziehung haben, als auch auf die Fürſprache, die Hebe in einem Falle, der die Schaam betraf, von ihr erwarten koñte.

Hätte ich den wahren Siñ dieſer Figur getroffen, ſo ließe ſich daraus ſchließen, daß der Bildner dieſes erhobenen Werkes kein Grieche, ſondern ein Römer geweſen ſei; weil die Bona Dea den Griechen unbekañt war.[1] Wollten alſo die Römer ſie auf griechiſch nennen, ſo bildeten ſie ihren Namen nach griechiſcher Ausſprache; dieſes beweiſet eine griechiſche Grabſchrift in Verſen auf ein römiſches Kind, mit Namen Aurelius Antonius, welche ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, und von dem Jeſuiten Pater Oderico bekañt gemacht iſt.[2] Doch hat er den Namen der Göttin, der in der dritten und vierten Zeile ſteht, nicht gefaßt: BONA ΔΙΗC, im Genitivo, worauf das Verbindungswort EITA folgt. Er macht einen Siñ daraus, der ganz von der wahren Leſart abgeht; deñ er theilt das Wort BONA, erkläret das BON für BONO DEO, ſezet das A zu dem folgenden Worte ΔΙΗC, und fügt dazu auch noch das Verbindungswort EITA, das er EIIA lieſt, und macht das Wort Αειδησεια daraus, wovon doch weder er noch irgend ein anderer einige Bedeutung, geſchweige eine paſſende, angeben kañ.

Juno ſizt dieſer Gottheit gegenüber. Die Figur mit dem flatternden Gewande kañ man für Iris

1) Plutarch. quæst. Rom. [t. 6. p. 87. edit. Reisk.]

2) Syllog. vet. Inscr. p. 177.

halten, die der Juno zur Seite abgebildet zu werden pflegte; [1]) ſie iſt vielleicht mit einem ſolchen Gewande vorgeſtellt, um die Schnelligkeit anzudeuten, mit welcher ſie, als Botſchafterin der Götter, deren Befehle (Ιρος bedeutet einen Boten [2]) und vornehmlich der Unglüklichen Aufträge ausführet. [3]) Vielleicht wird auch durch die Iris und ihr flatterndes Gewand, das gleichſam der Wind bewegt, ihr Liebeshandel mit Zephyr ausgedrükt, woraus Amor geboren ſein ſoll. [4]) Hier ſcheint ſie die Nachricht, daß Hebens Amt dem Ganymedes ertheilt worden, überbracht zu haben, und der Juno Befehle darüber zu erwarten. Spence hat dieſelbe Iris in der Figur auf einem erhobenen Bildwerk in der Villa Medici zu erkennen geglaubt; [5]) allein dieſes Kunſtwerk befindet ſich in ſchlechtem Zuſtande, und iſt von demjenigen, der es für den genañten Verfaſſer abgezeichnet hat, nach Gutdünken ergänzt worden.

Der auf einem hohen Stuhl ſizende Jupiter ſtellt ſeinen linken Fuß auf eine Kugel, um ſeine Regirung über die ganze Welt abzubilden. Eben ſo findet er ſich auf Münzen, mit der Benennung PRAEF. ORB. [6]) die man Præfectus Orbi deuten kañ; aber unter Marmorn iſt der Jupiter dieſes Kunſtwerks der einzige von der Art. Ein Jupiter als Kind, zeigt ſich noch auf einer Weltkugel ſizend, auf einer Münze von Trajanus. [7])

1) Alberic. de Deor. Imag. c. 11.

2) Οδυσσ. Σ. XVIII. v. 6.

3) Serv. ad Æn. l. 5. v. 606.

4) Plutarch. amatorius [t. 9. p. 67. edit. Reisk.]

5) Polymet. tab. 34.

6) Spanhem. de præst. num. t. 2. p. 485.

7) Tristan, Comm. hist. t. 2. p. 253.

An Jupiter angelehnt und geliebkoſet ſteht Ganymedes, der ſchon des neuen Amtes verſichert ſcheint, unter dem Schuze noch einer Göttin, die kein anderes Abzeichen, als das Zepter hat, und Veſta bedeuten köñte. Dieſe Gottheit ſcheint dazwiſchen zu kommen, und ſich dem Jupiter zu nähern, wie ſeine Schweſter. 1) Andere machen ſie zu Jupiters Amme; 2) noch Andere aber, dem Namen zufolge, zur Hausmeiſterin bei den Göttern. 3) Die genaue Verbindung zwiſchen dieſen beiden Gottheiten beweiſet auch der Schwur mit der Anrufung Jupiters und der Veſta, bei dem feſten, feierlichen Bündniß der Latier und Oluntier. 4) Dem Jupiter ſelbſt, in ſo fern ihm Veſta beiſteht, ſcheint das homeriſche Beiwort εφεϛιος zuzukommen; ſo auch das ξυνεϛιος beim Aſchylus, 5) das einen Hausgenoſſen bedeutet. 6) Beide kommen von Ἑϛια, Veſta, her.

Ich bemerke hier folgende Stelle des Ariſtides, die Wilhelm Canter falſch überſezt hat: 7) Εγω γαρ ευξαιμην αν μαλιϛα μεν και παρα τοις αλλοις ευδοκιμειν: Ich wünſchte vorzüglich (ſagt dieſer Scribent) bei andern Leuten in guter Meinung zu ſtehen. Er fährt fort: την δ' ουν αρχην αφ' ἑϛιας ειναι μοι, και πειθειν πρωτον εμαυτον, και μη το του κυνος εν τω μυθω παθειν: Von meinem eignen Hauſe aber anzufangen, und vor allem mich ſelbſt zu überzeugen; damit es mir

1) Ovid. fast. l. 6. v. 286.

2) Ennius ap. Lactant. de inst. div. l. 1. c. 14.

3) Orph. hymn. in Vest. v. 2.

4) Reines. Inscript. p. 201.

5) Agamem. v. [666.]

6) Sophocl. Ajax, v. 495. Suid. v. Ἡραϊσκος.

7) Orat. contra prodit. myster. t. 3. p. 590.

nicht wie dem Hunde in der Fabel gehe. Der genañte Überſezer gibt die Worte: την δ' ȣν αρχην αφ' ἑςιας ειναι μοι, durch *ut initium a Vesta sumerem*; allein der Autor gedenkt dieſer Göttin mit keiner Sylbe. Die Redensart αφ' ἑςιας wird immer gebraucht, um etwas Häusliches, Eigentümliches anzuzeigen; ſo ſagt Äſchylus: αφ ἑςιας μυσος, ein im eignen Hauſe begangener Frevel;[1] αφ ἑςιας συθεις, aus der Heimath gezogen.[2] Plato und andere Schriftſteller[3] ertheilen dieſer Redensart das Anſehen eines Sprichwortes, gerade ſo, wie Ariſtides ſie in der vorliegenden Stelle gebraucht. Plato ſagt: αλλ' ȣδε αφ' ἑςιας αρχωμεθα τον νομον, doch fangen wir nicht das Geſez von unſerm eignen Hauſe an.[4] Übrigens habe ich von dem Zepter, als dem eigentümlichen Attribut der Veſta, oben im dritten Kapitel geredet.

1) Choëphor. v. 928.

Aber αφ' ἑςιας gehört wohl nicht zu παν μυσος, ſondern zu ελασῃ, vom Hauſe verbannen, wegtreiben. Bieſter.

2) Pers. v. 834.

3) Philo legat. ad Caj. p. 995. Plutarch. de ser. num. vind. p. 549. [t. 8. p. 173. edit. Reisk.]

4) Cratyl. p. 401.

Die Stelle heißt: αλλ᾽ ετι ȣν αφ' Ἑςιας αρχωμεθα κατα τον νομον. Laß uns alſo bei der Veſta, nach alter Sitte, anfangen. Die Rede iſt allerdings von der Göttin ſelbſt, und von der Etymologie ihres Namens; [aber bei Plutarchus a. a. O. iſt die Redensart ſprichwörtlich genommen.] Bieſter.

Fünftes Kapitel.

Minerva.

[Numero 17.]

I.

Unſchäzbar iſt die Statue der Minerva in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, die hier unter Numero 17 vorkömt, nicht blos in Anſehung der griechiſchen Bildhauerei vom älteſten Styl, und der gänzlichen Vollendung der Arbeit, wovon ich in der vorläufigen Abhandlung geredet habe;[1]) ſondern auch in Anſehung der Ägide und des Gürtels.

Dieſe Ägide zeigt mehr als jede andere, woher ſie ihren Namen hat, nämlich von dem Wort αιγις, Ziegenfell, und beſonders von der amaltheiſchen Ziege;[2]) da man hier Minerva nicht allein an der Bruſt, ſondern auch am Rüken damit bedekt ſieht, ſo wie man auf geſchnittenen Steinen und Vaſen einige Schäfer mit einem Felle bekleidet findet. Hinten reichet ihr die Ägide bis auf die Beine; und ſo lang pflegen auch die Felle bei den Schäfern zu ſein. Von derſelben Geſtalt iſt die Ägide einer Minerva auf einem geſchnittenen Steine, den ehemals der Ritter Odam in Rom beſaß, und auf einer antiken Lampe;[3]) ſie hängt ihr daſelbſt

1) [G. d. K. 8 B. 1 K. 13 §. Note.]

2) Joh. Diacon. Schol. in Hesiod. scutum. Herc. v. 260.

3) Bellori Lucern. p. 2. t. 38.

wie ein Mantel auf dem Rüken. Der vordere Theil der Ägide bei unſrer Statue iſt wie Schupen gearbeitet, und hat einen Meduſakopf in der Mitte; dieſes Kopfes habe ich bei Gelegenheit eines Basreliefs, das ſich auf den Hektor bezieht, unter Numero 36 Erwähnung gethan.

Die Ägide iſt nicht blos mit Schlangen umſäumet: κρασπεδωτον οφεσιν,[1]) ſondern der Gürtel ſelbſt, der den untern Theil der Ägide auf dem Rüken zuſammenzieht, beſteht aus Schlangen; und dieſer Gürtel, ſo wie die Geſtalt der Ägide, unterſcheidet dieſe Statue der Minerva von dem größten Theil ihrer ſonſt bekañten Abbildungen. Bei einem ſehr ſchönen Torſo einer Minerva im Kleinen, den man bei dem Bildhauer Herrn Bartholomä Cavaceppi ſieht, beſteht der Gürtel gleichfalls aus zwei Schlangen.

Gemeiniglich bedekt die Ägide die Bruſt der Minerva, und dienet ihr zum Harniſch, daher iſt αιγις und θωραξ, Panzer, beim Heſychius eines. Allein in manchen Abbildungen zeigt ſich der linke Arm der Göttin mit der Ägide ſtatt eines Schildes bewafnet; und ſo ſieht man es auch bei einer ſehr ſchönen marmornen Statue der Minerva, von natürlicher Größe, und vom alten Styl der Kunſt, in dem herculaniſchen Muſeo. Dieſe zum Kampf wahrſcheinlich gegen die Titanen gerüſtete Minerva trägt die ſchupichte, mit Schlangen umſäumte Ägide am Halſe befeſtigt, gerade ſo wie die Griechen zur Zeit des trojaniſchen Krieges ſich den Schild mit einem ledernen Riemen, der πορπαξ hieß,[2]) am Hal-

1) Euripid. Jon. v. 1423.

2) Herodot. l. 1. ſc. 171. Dieſer Riemen, der um den Hals und die rechte Achſel befeſtigt war, ſpäter aber durch einen am obern und inwendigen Theile des Schildes an-

ſe feſtbanden; deñ damals hatte man noch nicht an die Bequemlichkeit gedacht, inwendig einen Riemen, οχανον, zu haben, worein man den Arm ſtekte. Hiermit vergleiche man, was bei Numero 109 geſagt iſt. Beim Gefecht drehte man den Schild, um ſich den linken Arm zu bedeken; und auſſer dem Gefecht hing der Schild theils am Halſe, theils über der Bruſt; beim Zuge aber auf dem Rüken. So trugen die Spartaner ihre Schilde bis auf die Zeiten des peloponneſiſchen Krieges; und es iſt der ſpartaniſche König Kleomenes, der befahl, daß man den Schild nicht mehr um den Hals gebunden, ſondern an einem Armriemen tragen ſollte. 1)

Übrigens ſieht man auch im Kupferſtiche dieſer Statue, daß etwas am Kopfe ganz oben fehlt; es iſt mit dem Meißel weggenommen, um ihr den Helm aufzuſezen, der wahrſcheinlich von Erzt geweſen.

Was bei der Minerva von den Schultern auf die Bruſt herabgeht, und im Kupferſtiche Bündel zu ſein ſcheinen, ſind Haare, die aus dem unterſten Ende des Helms hervorkommen; hinten fallen ſie vom Kopf herab, nicht in Loken, ſondern den vordern ähnlich, und ſcheinen unten geradlinicht abgeſchnitten zu ſein. Eben ſolche Haare hat in der Galerie des Großherzogs von Toſcana eine eherne Figur, die

gebrachten ledernen Ring geſezt wurde, hieß οχανον oder τελαμων, und ſo neñt ihn auch Herodot; πορπαξ hingegen iſt der Ring, worein die Hand grif, um den Schild zu regiren; jenes iſt alſo der Armriemen, oder Halsriemen, dieſes die Handhabe, die zuweilen von Eiſen war. Indeſſen verwechſeln die Autoren zuweilen die Bedeutung dieſer Worte, wie z. B. Plutarchus (Cleom. c. 11.) unter πορπαξ den Halsriemen, und unter οχανη den Armriemen verſteht.]

1) Plutarch. in Cleom. [c. 11.]

Gori für eine Diana hält; [1] und eine Minerva auf einem Basrelief von gebrañtem Thone. [2] Das Haar der Statue iſt etwas über eine Spanne lang, und erſtrekt ſich in gleicher geraden Richtung. Man findet kein Band daran; vielleicht war es unter dem Helm, der ihr den Kopf bedekte, verborgen.

Man muß merken, daß faſt alle Bildniſſe dieſer Gottheit das Hinterhaar mit einer Schnur zuſammengebunden haben; von dieſem Bande an fällt es dañ, länger oder kürzer, auf den Rüken herab, entweder gekämt, oder in langen geringelten Loken, doch ſo, daß es ſich gegen das Ende ausbreitet. Darin nun beſtehet der Unterſchied des Haares an unſerer Statue von dem Haar der andern Minerven.

Von dieſer den Bildniſſen der Minerva eigentümlichen Art, die Hinterhaare zu binden, ſcheint dieſe Göttin Αϑηνα παραπεπλεγμενα [3] benañt worden zu ſein. Pollux erkläret dieſen Ausdruk durch das Wort αναπεπλεγμενα, das heißt: die die Haare in Loken gelegt und gebunden hat; und dieſe Bemerkung dienet, die Stelle in dem genañten Scribenten zu erläutern. Der Umſtand, daß das Haar in den Bildniſſen der Minerva länger war, als bei andern Gottheiten ihres Geſchlechts, ſcheinet der Grund von der Sitte zu ſein, bei ihrem Haare zu ſchwören. [4]

II.

[Numero 18.]

Der Kupferſtich Numero 18 iſt von einem alten Gemälde in den Bädern des Titus, das Franz

1) Mus. Etrusc. tab. 35.

2) Ib. tab. 31.

3) Pollux, l. 2. segm. 35.

4) Tibull. eleg. l. 4. v. 22.

Bartoli abgezeichnet hat; die Abbildung findet ſich in der vaticaniſchen Bibliothek unter andern alten Gemälden, die von ihm gezeichnet und mit Waſſerfarbe ausgemalt ſind. Dieſes und andere Gemälde in derſelben Sam̃lung, die von genañtem Profeſſor nicht bekañt gemacht worden, ſind wahrſcheinlich von ſeinem Vater, dem berühmten Pietro Sante Bartoli zurükbehalten, und zwar wegen des Gegenſtandes, den er vielleicht nicht verſtand.

Die ſizende Göttin, mit dem Helm auf dem Kopfe, iſt offenbar Minerva; und die beiden Flöten, die ſie in den Händen hält, zeigen die Pallas Muſika an; wie die von einem gewiſſen Demetrius verfertigte Statue dieſer Göttin genañt war, an welcher die Schlangen der Ägide jedesmal einen Ton von ſich gaben, weñ ein Inſtrument bei ihnen geſpielt wurde.[1]) Auf einem Basrelief in der Villa Belvedere zu Fraſcati, und auf einer antiken Paſte, hat ſich die Abbildung einer ähnlichen Minerva erhalten; ſie ſteht, und hält in jeder Hand eine Flöte.[2])

Was die Erklärung des Gegenſtands bei dieſem Gemälde etwas ſchwer macht, ſind die beiden Figuren neben der Minerva.

Die Fabel erzählet, daß Minerva einſt die Flöte blies, und dieſes Blaſen ihr die Wangen auftrieb und das Geſicht entſtellte. Marſyas ſah es,[3]) oder wie Andere wollen, Juno und Venus,[4]) und gaben ihr den Rath, die Flöte liegen zu laſſen, und wieder zu den Waffen zu greifen, eine ihr anſtändigere und würdigere Beſchäftigung. Sie ſelbſt er=

1) Plin. l. 34. [c. 8. sect. 19. n. 15.]

2) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 4 Abth. 211 Numero.]

3) Tzetz. Chil. I. v. 364.

4) Hygin. fab. 165.

kañte die Güte dieſes Raths, da ſie in dem hellen Waſſer eines Fluſſes ſich ſpiegelte; und ſoll die Flöten weggeworfen haben, [1]) die Marſyas hernach auflas. Dieſes war auf einem Basrelief abgebildet, das ſich ehemals zu Rom im Hauſe des Ottavio Capranica befand, und wovon die Zeichnung unter denen iſt, die der Commendator del Pozzo geſammelt hat.

Zum Theil zeiget ſich dieſelbe Fabel auf unſerm Gemälde abgebildet. Minerva iſt da, ohne ihre Ägide, ohne Schild und Lanze, gleichſam um ganz für die Muſik zu ſein. Doch hebt ſie eine Hand auf in der Bewegung, eine von ihren Flöten wegzuwerfen. Die weibliche Perſon, die zu den Füßen der Göttin auf der Erde ſizt, mit dem Ellenbogen des rechten Arms auf eine Urne geſtüzt, und die linke Hand ausgeſtrekt, gleichſam um die Flöten anzunehmen, ſcheint die Abbildung eines Fluſſes zu ſein; und in der That entdekte Minerva, dem Propertius zufolge, die Häßlichkeit, die das Flötenblaſen ihrem Geſichte zuzog, als ſie ſich im Fluße Mäander ſah. [2])

Es iſt nicht ganz ungewöhnlich, Flüſſe in weiblicher Geſtalt zu ſehen. Herr Thomas Jenkins, ein Maler zu Rom, der öfter in dieſem Werke genañt wird, beſaß einen ſolchen Fluß in ſchöner Manier, und mit den Attributen, die bei ſolchen Abbildungen zu ſein pflegen. Ein anderer Fluß in weiblicher Geſtalt, mit dem rechten Ellenbogen, wie gewöhnlich, auf eine Urne laufenden Waſſers geſtüzt, und mit einem Schilfrohr in der linken Hand, iſt auf einem Basrelief in der Villa Seiner Emi-

1) Aristot. polit. l. 8. c. 6. Plutarch. de ira cohib. [t. 7. p. 789. edit. Reisk.] Ovid. fast. l. 6. v. 699.

2) Eleg. l. 2. 23. v. 89.

nenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, wo Bakchus auf einem Tiger reitend nebſt verſchiedenen andern Figuren abgebildet iſt. Doch erſcheint der Mäander auf Münzen beſtändig als ein bärtiger Mañ; und als ein unbärtiger Jüngling nur auf dem einzigen mir bekañten Marmor, der in dieſem Werke unter Numero 42 vorkömt. Man könte alſo eine ſolche Figur für eine Nymphe oder Najade des Fluſſes Mäander annehmen, indem die Waſſerkrüge den Nymphen ſowohl wie den Flüſſen zukommen;[1]) weñ anders nicht hier durch die weibliche Geſtalt der Quell des Fluſſes ſiñbildlich vorgeſtellt wird, da nämlich die Quellen gewöhnlich in weiblicher Geſtalt abgebildet werden, wie ich in Abſicht des Quells Alope unter Numero 92 bemerkt habe.

Die beiden Frauen oder Göttinen mit entblößter Bruſt, die zu beiden Seiten der Minerva ſtehen, ſind mit grünen Blättern bekränzt; die zwar nicht ganz deutlich zu unterſcheiden ſind, aber doch dem Epheu zu gleichen ſcheinen. Die Frau zur Linken bewegt ihre rechte Hand gegen das Geſicht, und ſcheint mit dieſer Gebärde der Minerva die ihr durch das Blaſen verurſachte Häßlichkeit anzudeuten; welches die gemeine Fabel dem Satyr beilegt.

Die andere Figur zur Rechten ſtrekt die Hand gegen die liegende Figur des Fluſſes oder des Quells, gleichſam der Minerva zu rathen, ſich darin zu beſpiegeln, um von dem, was ihre Geſpielin anzeige, verſichert zu werden.

Dieſe beiden Figuren können ihrer entblößten Bruſt wegen nicht für Muſen gehalten werden; ſie ſind vielleicht Nymphen von einem Fluſſe, und Schweſtern der dritten Figur. Der Epheu, der bei

1) Pausan. l. 8. [c. 31.]

dieſer das Haar umkränzt, köñte eine Anſpielung auf die edlen Weine ſein, die in den Ländern, welche der Fluß Mäander wäſſert, wachſen.

Das Kleid der Minerva iſt violetfarbig, und das über das Kleid gehende Gewand, das ſonſt himmelblau zu ſein pflegt, iſt hier feuerfarben, vielleicht als Anſpielung auf ihren kriegeriſchen Charakter. Auch die Spartaner, die mit Kleidern derſelben Farbe in den Krieg zogen, hielten die rothe Farbe dem Kriegsweſen eigen. [1] So müßte man der Ceres ein gelbes Gewand geben, um an ihr dieſe Farbe des reifen Getraides auf dem Felde auszudrüken, worauf das Beiwort ξανθη, gelb, anſpielt, das Homer dieſer Göttin gibt. [2] Der Gürtel der Minerva iſt von Lakfarbe, und der Helmſchmuk von der rothen Farbe ihres Gewandes. Von derſelben Farbe iſt auch der Helmbuſch des Turnus und der andern Helden beim Virgilius. [3] Unter den barbariſchen Völkern trugen die Celtiberier Helmbüſche von dieſer Farbe. [4]

So wie Virgilius das Wort *juba* mit *crista* verwechſelt, und *crista* ſezt, wo er *juba* ſagen ſollte, wie in dieſem Vers:

— — — *crista* hirsutus *equina*: [5]

ſo hat auch der alte Maler ſich die Freiheit genommen, den Helm der Minerva mit einem Buſch zu zieren, obwohl es nach dem beſtändigen Gebrauch der Heldenzeiten Pferdemähnen, ἱπποκο-

1) [Ælian. var. hist. l. 6. c. 6. Val. Max. l. 2. c. 6. n. 2.]

2) Ιλ. Ε. V. v. 500. [*Flava Ceres.* Virg. Georg. I. 96.]

3) Æn. l. 12. v. 89.

4) Diod. Sic. l. 5. [c. 33.]

5) Æn. l. 10. v. 869.

μοι κορυθες,[1]) ſein müßten, wie man noch den Helm der Minerva auf einigen Steinen und Münzen findet.

Die feinere Bekleidung, tunica intima,[2]) der liegenden Nymphe gleichet der Stahlfarbe, und köm̄t alſo mit der Bekleidung überein, die Virgilius dem Tiberſtrome gibt:

— Eum tenuis *glauco* velabat *amictu*
Carbasus.[3])

Das Gewand dieſer Nymphe iſt grün, wie die Flüſſe bei den Poeten gekleidet zu ſein pflegen;[4]) und beide Farben bedeuten das Waſſer. Der Grund dieſes und mehrerer Gemälde, die in derſelben Lage abgezeichnet und von mir beigebracht ſind, iſt himmelblau.

1) Sophocl. Antig. v. 116.

2) A. Gell. l. 10. c.

3) [Æn. l. 8. v. 33.]

4) Stat. Theb. l. 9. v. 354.

Sechſtes Kapitel.

Ceres.

I.

[Numero 6.]

Ceres auf einem Altare, der ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, und von mir ſchon unter Numero 6 beigebracht worden, hält in ihrer rechten Hand ihre gewöhnlichen Siñbilder, das heißt, die Kornähren und den Mohn; aber ſie unterſcheidet ſich von andern ihresgleichen durch die Müze oder den Hut, den ſie auf dem Kopfe hat. Ein Hut ſolcher Art, glaube ich, hieß πυλεων: das Wort kömt von πυλη, welches auſſer ſeiner eigentümlichen Bedeutung von Stadthor, auch einen Thurm, der die Stadtthore dekt, bedeutet; und dieſer Hut, oder, um mit den Alten zu reden, dieſe Krone ward von ihrer Geſtalt ſo genañt, da ſie ſich wie ein Thurm auf dem Kopfe erhebt, und wird vom Pollux unter dem weiblichen Schmuk mitgezählt.[1]) Pamphilus und Alkman, zwei der älteſten Dichter, die Athenäus anführt,[2]) behaupten, daß in Sparta das Bild der Juno mit dem πυλεων zu ſehen war. Aber auch die Juno von Samos,[3]) und die

1) L. 5. [c. 16.] segm. 96. [G. d. K. 3 B. 2 K. 25 §. 4 K. 38 §.]

2) L. 15. [c. 6. n. 22.]

3) Tristan, Com. hist. t. 1. p. 737.

von Sardes auf Münzen, [1]) tragen einen ähnlichen Hauptſchmuk. Daraus läßt ſich die Meinung des Gori rechtfertigen, der eine Figur mit gleichem Puze, die ſich auf einer Vaſe gemalt findet, eine Juno neñt. [2]) Hätte Haym dieſes gewußt, er hätte kein Bedenken getragen, den mit gleichem Schmuk gezierten Kopf, der ſich auf einer Münze von Argos geprägt findet, für die Juno anzunehmen. [3]) Eine Frau mit einem Gewande, und folglich in dieſem Umſtande unſrer Figur ähnlich, gemalt auf einer zuſammengewikelten Windel in einem der Gräber der alten Stadt Tarquinii, die in der Nachbarſchaft von Corneto entdekt ſind: dieſe Frau köñte alſo dieſelbe Gottheit vorſtellen; oder auch die Ceres, deren verſtümmelte Bildſäule in den Trümmern ihres Tempels zu Eleuſis, nach Pococks Erzählung, [4]) einen zirkelförmigen zwei Fuß hohen Zierat auf dem Kopfe trägt. [5]) Was auf dem Kopf einer andern weiblichen Gottheit auf einer Münze ein Getraidemaß zu ſein ſcheint, [6]) wird vielleicht daſſelbe πυλεων ſein. Ferner iſt der Hauptſchmuk unſrer Ceres mit einem Lorbeerkranze, wie es ſcheint, umwunden, und gleichet darin dem Schmuk der Juno bei dem kurz vorher angeführten Dichter Alkman, obgleich bei dieſem der das πυλεων umgebende Kranz von Blumen war. Wir bekommen alſo hieraus mehr Licht für dieſe Stelle des Athenäus, die deſſen Erklärer nicht recht verſtanden haben.

1) Num. Mus. Pisan. tab. 23. 47. 54.

2) Mus. Etrusc. tab. 167.

3) Tesoro. Britan. t. 1. p. 231.

4) Descr. of the East, vol. 2. part. 2. p. 171.

5) [Iſt ohne Zweifel ein Nimbus.]

6) Spanhem. de præst. num. t. 1. p. 104.

II.

[Numero 19 u. 20.]

Schwer iſt die Bedeutung der beiden Basreliefs Numero 19 und 20. Allein ich ſchmeichle mir, ſollte ich auch nicht den wahren Siñ getroffen haben, mit Verzeihung, weil ich das Wahrſcheinliche aufgefunden habe. Das erſte Basrelief findet ſich im Palaſte Albani zu Rom; das andere in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani; beide von zwei Grabkiſten abgeſäget. In beiden ſieht man eine bärtige, mit dem halben Obertheil nakte Figur, auf einem Bette liegend, mit dem Ellenbogen auf die Kopfkiſſen geſtüzt, und in der Stellung, die ſowohl der Vers des Ovidius:

Cum jacet in dextrum semisupina latus,

anzeigt, als die griechiſche Redensart: τον αγκωνα θειναι, [1]) und ορθεισθαι επ' αγκωνος, [2]) imgleichen διαγκωνισασθαι. [3]) Auf demſelben Bette ſizt eine Frau, und hat die Füße auf einen Schemel. In dem erſten dieſer Kunſtwerke hebt ſie ſich noch mit der linken Hand den Schleier vom Geſicht auf, und ihr zur Seite ſteht ein Pferd.

In der mäñlichen Figur meine ich eine Gottheit zu entdeken an der Majeſtät des Geſichts, an dem Haupt- und Barthaar, und an der Naktheit nach Heldenſitte, wie die Götter pflegten abgebildet zu werden. Dennoch fehlt dieſer Figur jedes Attribut, das uns eine Spur zur leichtern Erklärung geben köñte; ſo wie auch an der weiblichen Geſtalt alle Abzeichen mangeln, woran ſie zu erkennen wäre, auſſer dem Schemel, der bei fabelhaften Abbildungen faſt

1) Eurip. Cycl. v. 560.

2) Ιλ. Κ. Χ. v. 80.

3) Suid. v. διαγκων.

immer die Anzeige einer Gottheit iſt. Auch köñte man dieſen Rang der Figur ſchon aus dem genauen und ruhigen Umgange mit der andern Figur ſchlieſſen, welcher ſie völlig zu gleichem Range mit erhebt; deñ Sterbliche durften ihre Augen nicht furchtlos oder ungeſtraft aufheben, eine Gottheit anzuſehen.[1]) Nur das Pferd, das auf den erſten Blik die Bedeutung dieſer Kunſtwerke noch dunkler macht, gibt einiges Licht, um ſie aufzuklären.

Nach dem geflügelten Pferde Pegaſus gibt es kein berühmteres und mehr beſungenes Pferd in der Mythologie, als das, welches Arion hieß. Die Fabel erzählt, daß Ceres, um Neptuns verliebten Nachſtellungen zu entgehen, ſich in eine Stute verwandelt; der Gott darauf auch Pferdesgeſtalt annahm, und ſo ſeinen Willen erreichte. Die Geburt aus dieſer Begattung war das Pferd Arion, das mit der Fähigkeit zu reden begabt war. Die beiden Göttereltern Arions ſind vielleicht die auf den beiden Kunſtwerken; und die Mähne des Pferdes auf dem erſten Marmor bei dem Bette, worauf die beiden Figuren ſizen, ſcheint eine gewiſſe Vertraulichkeit anzudeuten, wie ſie zwiſchen Kindern und Eltern iſt.

Die vermuthliche Ceres hebt den Schleier in die Höhe, wie die Bräute nach vollzogener Ehe. Das Bette würde alſo das Hochzeitbette, von den Römern *genialis* genañt,[2]) ſein, über welches man einen beſondern Genius annahm,[3]) der hier der

1) Callimach. hymn. in Minerv. v. 100. Conf. Bentleji not. in Horat. l. 2. carm. 19. v. 6.

2) Festus, v. *genialis lect.* [Horat. epist. I. 1. 87.]

3) Menander ap. Plutarch. de animi tranquill. [t. 7. p. 853. edit. Reisk.] et ap. Clem. Alex. stromat. l. 5. p. 510. [Es iſt in der Stelle des Plutarchus nur von einem Ge-

nakte Knabe mit der Schüſſel in der Hand, dem Siñbild der Genien, ſein würde. Er köñte auch der Genius des Neptunus ſein, der ihm bei Tiſch aufwartete, wie Apollo den ſeinigen hatte, der ihm zu trinken reichte;[1]) und namentlich köñte es der junge Pelops ſein, der, als die Götter in Lydien bei Tantalus, ſeinem Vater, ſchmauſten, bei Tiſche aufwartete, den Neptunus zur Liebe entflam̃te, und nachher von ihm entführt wurde.[2]) Auch köñte dieſe Figur auf die Neigung, die der Verſtorbene zu Pferden hatte, anſpielen; die Figur iſt gleichſam in der Stellung, als wollte ſie dem Neptunus Hippius,[3]) das iſt: dem Erfinder und Beſchüzer der Pferde, ein Trankopfer bringen.

Ceres hält auf einem Steine des ſtoſchiſchen Kabinets[4]) das Pferd Arion beim Zügel; und man glaubt, daß die Frau mit dem Diadema, die ſich an ein Pferd lehnt, in einem herculaniſchen Gemälde, das in bloßen Umriſſen auf einen Marmortiſch gezeichnet iſt, denſelben Gegenſtand vorſtelle.[5])

Nim̃t man dieſe Erklärung für wahrſcheinlich an, ſo wird auch das Beſondere, was ſich auf dem zweiten Marmor findet, leicht werden. Dieſes Denkmal hat Montfaucon bekañt gemacht,[6]) ohne daß er irgend einen Siñ daraus zu ziehen vermochte;

nius, der den Menſchen von ſeiner Geburt an begleitet, die Rede.]

1) Ælian. var. hist. l. 1. c. 20.

2) Pindar. Olymp. I. v. 71. Philostrat. icon. l. 1. p. 789

3) Pausan. l. 7. [c. 21.]

4) [2 Kl. 5 Abth. 231 Num.]

5) Pitt. d'Erc. t. 1. tav. 3.

6) Antiq. expl. t. 3. pl. 58. p. 113.

um es einigermaßen zu gebrauchen, ſtellte er es unter die Kunſtwerke, worauf Figuren, die am Tiſche ſizen, abgebildet ſind.

Der Pferdekopf von mehr als natürlicher Größe den man innerhalb eines Fenſters ſieht, hat dem genañten Sam̃ler der Altertümer die größte Schwierigkeit gemacht; aber ich nehme ihn für den Kopf des in einen Stall geſchloſſenen Pferdes Arion an. Die vier weiblichen kleinen Figuren ſind Nereiden, denen die Erziehung Arions aufgetragen war.[1]) Als die erwähnte Zeichnung von dem obengenañten Scribenten gemacht wurde, hatte die lezte dieſer Nymphen ein Gefäß auf dem Kopfe, vielleicht mit Waſſer, um das Pferd zu tränken; dieſes Gefäß ſieht man izo nicht mehr, es iſt vermuthlich ſeit der Zeit abgeſprungen. Ein ſolches Geſchäft der Nymphen wird dem nicht ungewöhnlich vorkommen, der da weiß, daß Andromache für Hektors Pferde ſorgte, und ihnen Wein zu trinken gab, weñ ſie müde waren.[2]) Die Heldenfigur zwiſchen den vermuthlichen Gottheiten, die man in Montfaucons Zeichnung ſieht, und die izo in dem Marmor, der gerade an der Stelle gebrochen iſt, fehlt, mag etwa einer von den drei Beſizern des Pferdes geweſen ſein. Der erſte war, nach Homers Scholiaſten,[3]) Kopreus, König von Aliarte in Böotien, der das Pferd von Neptunus zum Geſchenk bekam; er ſchenkte es dem Herkules, der es bei der Einnahme der Stadt Elis, und im Kampfe gegen Cyknus, den Sohn des Mars, gebrauchte; Herkules verſchenkte es wieder an Adraſtus, König von Ar-

1) Claudian. Panegyr. de IV. Cons. honor. v. 555.

2) Ιλ. Θ. VIII. v. 187.

3) Ιλ. Ψ. XXIII. v. 346. Conf. Statii Theb. l. 6. v. 301.

gos, den einzigen der ſieben Helden vor Theben, der ſein Leben auf dieſem Pferde gerettet hat.

Der Tiſch vor dem Bette köñte gewiſſermaßen auf die Meinung der Alten Bezug haben, nach welcher alles, was von den Speiſen des Tiſches niederfiel, den Verſtorbenen zukam und gehörte. 1)

1) Athen. l. 10. [c. 7. n. 30.]

Siebentes Kapitel.

Diana.

I.

[Numero 21.]

Der runde Altar in der Villa Borgheſe, hier Numero 21, ſtellt Diana vor, in ſo weit ſie Luna iſt, das Auf- und Untergehen des Mondes, und das Geſtirn, das vor ihr hergeht, und ſie begleitet.

Es iſt hier die Erſcheinung dieſes Planeten auf unſrer Halbkugel ſiñbildlich ausgedrükt; er wird ſo zu ſagen von dem Stern, der Venus heißt, verkündigt, welcher das erſte Geſtirn iſt, das nach Sonnenuntergang am Himmel erſcheint. In Anſehung dieſes Aufgangs nañten ihn die Alten Heſperus,[1]) den Abend; und in Bezug auf dieſen Namen ſieht man ihn auf mehrern Kunſtwerken als einen Jüngling mit erhobner Fakel, weil man ihn für den Sohn der Aurora und des Cephalus hielt.[2]) — Auf unſerm Altare drükt dieſen Stern das allein ſtehende Bruſtbild des Heſperus mit einer aufgehobnen Fakel aus. Derſelbe Stern iſt auch der lezte, der am Himmel verſchwindet, weñ es Tag wird; und man kañ alſo ſagen, daß er die Morgenröthe, oder den Aufgang der Sonne verkündigt. In dieſer Rükſicht hieß er Phosphorus, das iſt: der das Licht oder den Tag bringt. Sein Verſchwinden bei der Morgenröthe wird auf unſerm Marmor

1) Cic. de nat. Deor. l. 2. c. 20. Plin. l. 2. c. 8. [sect. 6.]

2) Hygin. astron. c. 42.

mit der herabgeſenkten Fakel, die auf der andern Seite des Denkmals iſt, angedeutet.

Sowohl der Mond als die Sonne verbergen ſich, nach dem Ausdruk der Dichter, in den Ocean, wenn ſie von unſerm Horizont verſchwinden. Und dieſes poetiſche Bild ſieht man hier ausgedrükt an der Luna, die über einem ehrwürdigen bärtigen Kopfe iſt, der den Vater Oceanus vorſtellt, worein ſich der Mond beim Untergehn tauchet, und worin die Fakel des Phosphorus auslöſcht.

Das Abzeichen des Oceanus ſind zwei Scheeren eines Meerkrebſes, die ſich von beiden Seiten ſeines Kopfes über die Schläfe erheben, ſtatt der zwei Stierhörner, welche die Dichter ſowohl dem Oceanus[1]) als dem Neptunus beilegen.[2]) Mit denſelben Krebsſcheeren ſieht man den Kopf des Oceanus auf zwei Steinen in der Samlung des Großherzogs von Toſcana;[3]) auf einen der Köpfe ſtüzet ſich die Figur der Erde. Gori, der ſich auf Fabrettis Anſehen verläßt, führet wie dieſer zwei Bildſäulen im farneſiſchen Palaſte als Abbildungen des Nils an, und ſagt nur kurz, ſie hätten die Scheeren auf dem Kopfe,[4]) die dieſen Fluß bezeichneten. Aber, auſſer daß die farneſiſchen Statuen gar kein Attribut des Nils haben, ſo iſt der Kopf der einen neu, und nach dem Kopf der andern als ein Gegenſtük gearbeitet; und dieſer andere ältere hat zwar auf der Stirn zwei Wurzeln, nur weiß man nicht, ob von Hörnern, oder von Scheeren. Und wenn man das lezte auch wüßte, ſo müßten ſie, nach dem, was ich ſo eben geſagt habe, zwei Abbildungen des Oceanus ſein. Die

1) Eurip. Orest. v. 1378.

2) Hesiod. scut. Hercul. v. 400.

3) Mus. Flor. Gemm. t. 2. tab. 2. n. 1. tab. 52.

4) Fabretti Columna Traj. c. 9. p. 304.

Krebsſcheeren ſieht man auch auf dem Kopfe eines Tritons;[1]) ferner an einer Art Kopf oder Maſke in der Mauer unter dem gewölbten Gang der Kirche S. Maria zu Koſmedin. Auch die Flüſſe haben dieſes Attribut mit den Bildniſſen des Oceanus gemein, wie die Figur des Jordans in einem alten Muſaico anzeigt; weil man glaubte, ſie zögen ihren Urſprung aus dem Oceanus.[2]) Darum hat auch Amphitrite, des Oceanus Gemahlin, zum Abzeichen dieſe Scheeren auf dem Basrelief, das den Fall des Phaetons vorſtellt, und als Numero 43 beigebracht iſt.

Bei den Figuren des Oceanus ſowohl als der Amphitrite ſcheinen zugleich dieſe Krebsſcheeren gewiſſermaßen ſiñbildlich deren Herſchaft und Schuz über die Hafen des Meers anzudeuten; deñ das Wort χηλη, im Plurali χηλαι, Krebsſcheeren, bedeutet auch die zwei Arme eines Ufers, beim Äſchylus ποντιαι αγκαλαι, die einen Hafen bilden, und die zwei in's Meer laufenden Dämme des Hafens, die ſich wie ſolche Scheeren krümmen.

* * *

Auf einigen Münzen der Inſel Delos, und auf einem Basrelief im Kloſter St. Paul vor der Stadt, ſieht man Diana auf einem Wagen von zwei Ochſen gezogen; es waren die der Sonne gewidmeten Ochſen.[3]) Auf einem Sarkophag in der Villa Panfili, und auf einem Basrelief in der Villa Borgheſe iſt der

1) Aringh. Rom. subterr. t. 1. l. 1. c. 10. p. 305. Ciampini vet. monum. t. 2. p. 78.

2) Dio Cass. l. 19. p. 845. Xiphilin. in Sever. p. 306. Casaubon. comm. in Strab. l. 3. p. 69. Conf. D'Orvill. in Charit. p. 116.

3) Οδυσσ. M. XII. v. 322.

Abend eben ſo abgebildet. Nachgezeichnet iſt dieſe Abbildung von Balthaſar Peruzzi aus Siena, auf einem der größern Gemälde, das ſich auf dem Boden eines untern Saales in der Farneſina befindet, wo der vierrädrige Wagen der Diana von zwei Ochſen gezogen wird. Die Ochſen ſcheinen ſich allegoriſch auf das homeriſche Wort βȣλυτος zu beziehen, welches mit Abend einerlei iſt, und die Zeit bedeutet, da man die Ochſen vom Pfluge abſpannet.

II.

[Numero 22.]

In Bezug auf den vorhergehenden Altar kañ man unter Numero 22 das gegenwärtige Thongefäß in der vaticaniſchen Bibliothek betrachten. Man ſieht auf deſſen obern Theil die Sonne und den Mond angedeutet, auf einem vierſpännigen Wagen, der auf einem Schiffe geht. Dieſe Vorſtellungen ſind der Gegenſtand meiner Unterſuchung; ich übergehe das, was auf dem Mittelſtük des Gefäßes abgebildet iſt, wegen der Ergänzungen und der von neuer Hand eingeflikten Figuren.

Die Figur der Sonne unterſcheidet ſich durch den Strahlenkreis, den ſie um den Kopf hat; er iſt ohne Zweifel der älteſte, der ſich auf Denkmalen findet. Den Mond erkennet man an den zwei Hörnern, die über dem Kopf hervorragen. Ferner ſtehen beide auf dem vierſpännigen Wagen, welcher der Sonne eigen zu ſein pflegt; wie deñ die Rhodier jährlich einen dieſer Gottheit geweihten vierſpännigen Wagen in's Meer ſtürzten. 1)

Der Wagen unſeres Gefäßes ſteht auf einem Na-

1) Festus, v. *octobr. equus.*

chen, wie die Ägypter die Sonne vorſtellten;[1]) und Iſis, oder Diana bei den Griechen, das iſt: der Mond, die man in einer Figur in der Villa Ludoviſi, wo der Kopf fehlt, an dem Gewande erkeñt, das ihr unter der Bruſt ein Knoten zuſammenhält, dieſe Iſis hält den linken Fuß auf einem kleinen Nachen. Auf einem runden Fußgeſtelle in der Villa Mattei, ich meine das, worauf die Bildſäule der vorgegebenen Livia ſteht, richtiger der tragiſchen Muſe, wie der Kothurn unter ihren Füßen anzeiget, auf dieſem Fußgeſtelle, wo man einen ägyptiſchen Gottesdienſt abgebildet ſieht, iſt gleichfalls eine kleine Figur in einem Schifchen. Selbſt einer Bildſäule des Antinous war als Siñbild ſeiner Vergötterung ein Schifchen beigefügt.[2])

Bei dem Gedanken, dieſe Gottheiten auf Schiffen wandeln zu laſſen, ſcheint es, daß die griechiſchen Künſtler dieſe Vorſtellungsart von den Ägyptern angenommen haben, welche nicht blos der Sonne und dem Monde Nachen gaben,[3]) ſondern allen Göttern (wie man auf der iſiſchen Tafel den Gott Apis in einem Nachen ſieht), um ihre ſanfte und leichte Bewegung auszudrüken. Numenius beim Porphyr will ſogar durch dieſes Bild das Schweben des Geiſtes Gottes auf den Waſſern, das im erſten Buche Moſis vorkömt, erklären.[4]) Aus dieſer allegoriſchen Lehre der Ägypter wird wahrſcheinlich Thales, der in Ägypten reiſete, ſeinen

1) Martian. Capella de nupt. philol. l. 2. p. 43.

2) Epiphan. in Anchora. n. 108. Conf. La Sena Cleombrot. p. 72.

3) Porphyr. ap. Euseb. præpar. Evang. l. 3. c. 3.

4) De Nymph. antr. p. 116. in fine.

Saz von der ſchifsähnlichen Bewegung der Erde auf dem Waſſer genommen haben. 1)

Unſer Nachen hat am Hintertheil das Zeichen eines Auges mit den Augenbraunen, das man gewöhnlich am Vordertheile findet. Das Auge mit allen ſeinen äuſſern Theilen zeigt ſich am Vordertheil des Schifs an der Columna Roſtrata des C. Duillius auf dem Copitolio, und auf ſechs andern Schifsvordertheilen an einem Zierat, der ehemals zu S. Lorenzo auſſerhalb der Stadt, izo in dem Muſeo Capitolino iſt. An allen dieſen iſt das Auge über dem Schifsſchnabel des Vordertheils ſelbſt gebildet. Gleichfalls findet man Augen an dem Schifsvordertheil auf einer ſyrakuſiſchen Münze, 2) auf einer andern von dem ſyriſchen König Demetrius, 3) und auf drei Münzen des Pompejus; 4) bei einer derſelben, die ſich im farneſiſchen Kabinet befindet, 5) hat man nicht begriffen, was dieſes Auge ſei, und es hat da die Geſtalt eines kleinen Zirkels mit Strahlen rund herum.

Fabretti bringt ein Schifsvordertheil von dem genañten Zierat abgebildet bei, 6) hat aber das Auge übergangen. So iſt auch das Auge, das man ſehr deutlich an dem Schifsvordertheil auf einem Gemälde in dem herculaniſchen Muſeo ſieht, 7) in der Beſchreibung des Gemäldes nicht bemerkt, und eben ſo wenig erwähnen es die Scribenten, die das alte Schifs-

1) Seneca nat. quæst. l. 3. c. 13.

2) Goltz. Græc. tab. 3. n. 7.

3) Ib. tab. 38.

4) Num. Reg. Christ. tab. 1.

5) Pedrusi Tesor. Farnes. t. 6. tab. 1. n. 1.

6) Columna Traj. c. 4. p. 115.

7) Pitture d'Erc. t. 1. tav. 46.

weſen aufgeklärt haben; daher ich alſo glaube, daß deſſen Bedeutung noch unbekañt iſt. [1])

Wäre das Gefäß, wovon hier die Rede iſt, ein ägyptiſches Kunſtwerk: ſo würde der Grund leicht anzugeben ſein; das Auge würde ſich auf den Oſiris, den ägyptiſchen Gott der Sonne, beziehen, weil das Bild eines Auges die Hieroglyphe von dieſer Gottheit war. [2]) Indeſſen habe ich ein gemaltes Auge an dem Vordertheil der italiäniſchen Feluken von Sicilien und Malta geſehen, ohne die Bedeutung davon erforſchen zu können.

Zwei Pferde unſeres vierſpännigen Wagens, welche die Pferde der Sonne ſind, werden von Mercurius am Zaum gehalten. Man erkennet ihn an ſeinem Stabe (Caduceus), und an den beiden Flügeln am Haupte. Die Bedeutung geht auf den Planeten Mercurius, der beſtändig die Sonne begleitet, da die Geſchwindigkeit in der Bewegung des einen Geſtirns der des andern faſt gleich iſt. Die kleine Figur auf der andern Seite des Wagens, die man nicht recht erkennet, ſcheint mit Schild und Degen bewafnet zu ſein, und köñte den Stern Mars vorſtellen. Wollte man ſie aber als eine

1) Weñ die Ägyptier Gott auf einem Schiffe fahrend vorſtellen, ſo wollen ſie damit die Kraft, die das Weltall lenket, vorbilden. Wie nämlich vom Schiffe abgeſondert, im Hintertheile deſſelben, der Steuermañ am Hauptruder das Geſañte lenkt, indem er ihm aus ſich ſelbſt den Anfang der Bewegung ertheilet: ſo hat im Anbeginne der Schöpfung die Gottheit die Grundurſache der Bewegung unablöslich in ſie gelegt und fährt nun ſelbſt mit auf dem Schiffe. (Jamblich. de myſter. edit. Th. Gale, ſect. 7. c. 2. p. 151.) Das Allſehende auszudrüken, bediente man ſich des Auges als Siñbild. (Clem. Alex. ſtrom. l. 5. c. 7.) Hug.

2) Macrob. Saturnal. l. 1. p. 248.

weibliche Geſtalt anſehen, ſo kônte man ſie für die bewafnete (ενοπλιος) Venus halten, die mit entblößtem Schwert tanzte; wie auf dem Schild des Achilles bei Homer ein Chor Jungfrauen mit Schwertern an der Seite tanzte.[1]) Auf dieſe Art kônte es das Bild des Sterns oder Planeten Venus ſein: des lezten, der vor der Morgenröthe verſchwindet, und des erſten, der nach Sonnenuntergang erſcheint.[2]) Von der gewöhnlichen Abbildung dieſer Göttin in Waffen habe ich im ſiebzehenten Kapitel bei Numero 41 geredet.

Auf den beiden Handhaben des Gefäßes ſind zwei Jünglinge gemalt, mit einem Kriegsroke (Paludamentum), der ihnen über den Rüken fällt, und den Vorderleib nakt läßt. Ihr Kopf iſt mit einer zugeſpizten Müze bedekt; ſie halten den linken Fuß auf einem Schilde, indeſſen ſie ſich den Beinharniſch an demſelben Fuße befeſtigen. Die Müze zeigt, daß ſie Kaſtor und Pollux ſind; und ihre Figuren ſcheinen, wie ein Theil ſtatt des Ganzen, den Thierkreis, den die Sonne zu durchlaufen hat, anzudeuten.

Daſſelbe Gefäß iſt von Montfaucon herausgegeben;[3]) aber nach einer fehlerhaften Zeichnung; daher mußte er den wahren Siñ der Vorſtellung noch mehr verfehlen. Er glaubte, die Figuren auf dem Wagen seien Ceres und Proſerpina; er nimt die kleinen Flügel auf Mercurs Kopfe für Hörner, und hält ihn daher für einen Satyr, der das eine Pferd beim Zügel faſſe, um ſie ſpringen zu

1) Ιλ. Σ. XVIII. v. 597. [Die Jungfrauen dieſes Chors hatten Kränze auf dem Kopf, und die Jünglinge trugen Schwerter an der Seite.]

2) Olympiodor. in meteor. Aristot. p. 12.

3) Antiq. expl. suppl. t. 3. pl. 35.

machen; er vergleicht die Müzen des Kaſtors und Pollux mit zugeſpizten Zukerhüten, und verwandelt ſie ſelbſt in Diſkobolos, da er den an ihrem Fuß befeſtigten Beinharniſch für einen Diſkus anſieht.

III.

[Numero 23.]

Auf dem Basrelief in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, Numero 23, worin eine fehlende halbe Figur, wie auch im Kupferſtich bemerkt worden, ergänzt iſt, erkeñt man die Göttin Diana an der Fakel; auch ſteht ihr als der Jägerin ein Hund zur Seite. Durch dieſes lezte gleicht ſie der Diana des Kallimachus, deren Hund mit geſpizten Ohren ſteht, aufmerkſam auf ihren Ruf,[1] wie der Hund dieſes Kunſtwerks ausgedrükt iſt. Ferner erkeñt man unſere Diana an dem langen Gewande, welches in vielen andern Abbildungen von ihr aufgeſchürzt zu ſein und ihr bis an's Knie zu gehen pflegt;[2] eine Kleidung, die ſie vom Jupiter ſich ausbat, um ſchnell das Wild verfolgen zu können.[3] Mit einem ſo aufgeſchürzten Kleide wird Atalanta gemalt;[4] und Oppianus verlangt ein ſolches für die Jäger.[5] Doch findet ſich auch Diana im langen unaufgeſchürzten Kleide, ſowohl auf geſchnittnen Steinen, als in Marmor. In der Villa Mattei ſieht man

1) Callim. hymn. in Del. v. 230.

2) Prudent. Stephan. p. 156.

3) Callim. hymn. in Dian. v. 11.

4) Philostrat. jun. Icon, 15. p. 887.

5) Cyneg. l. 1. v. 97.

zwei Bildſäulen dieſer Göttin mit dem Gewande bis auf die Füße reichend; und eine andere ähnliche Diana ſteht im Gärtchen des borgheſiſchen Palaſtes; doch die ſchönſte von allen langbekleideten Dianen iſt in der Villa Panfili.

Ich bemerke hier im Vorbeigehen, daß der gelehrte La Cerda in ſeinem Commentar über Virgils Äneis, bei der Erklärung der Worte *nuda genu* von der Venus,[1] den Ausdruk des Sophokles ϑυραιον μηρον anführt, aber ſeine Bedeutung nicht recht trift. Er gibt es durch *clathratum* aut *fenestratum femur*, und nim̃t im Worte ϑυραιον eine metaphoriſche Redensart an; da er es in der Bedeutung einer bloßen Thüre nicht auf das Wort μηρον, Lende, anwendbar findet, ſo verſteht er eine Gitterthüre darunter; ohne doch einen zuſammenhängenden Sin̄ herauszubringen. Das Wort ϑυραιος bedeutet bei demſelben Tragiker einen der drauſſen iſt; von Ajax, der aus ſeinem Zelte gegangen war, ſagt er: Αιας ϑυραιος.[2] Daſſelbe Wort findet ſich oft beim Äſchylus;[3] auch gebraucht es Euripides in demſelben Sinne.[4] Es iſt gleichbedeutend mit ϑυραϑεν, das vom Heſychius und Suidas durch εξωϑεν, auſſen, auſſerhalb, erklärt wird; und mit ϑυραϑεν und εκτος als Adverbium genommen, bei dem angeführten Sophokles.[5]

1) L. 1. v. 324. p. 66.

2) Ajax, v. [784.] Electra, v. [307.] Trachin. v. [534. 596.] Philoctet. v. 158.

3) Agamem. v. [786. 996.] Eumen. v. [804.] Choëph. [107.] Septem contra Theb. v. 68. [162.]

4) Andromach. v. 422. 952. Med. v. 217. Hercul. v. 343. Phœniss. v. 855. Alcest. v. 805. 814. 828.

5) Œd. Tyr. v. 690. Trachin. v. [1029.]

Nun zu unſerm Kunſtwerke zurük! Diana trägt daſelbſt eine lange Fakel, wie auf andern faſt ähnlichen Basreliefs in derſelben Villa. Die Fakeln wurden ihr dem Eratoſthenes zufolge beigelegt, in ſo fern ſie Hekate war.[1]) In der rechten Hand hält ſie eine Schale, λεβης,[2]) worein die andere geflügelte Figur einen Trank aus einem Gefäße, das προχοος, gutturnium hieß, gießet, d. h. libiret; auf dieſelbe Art und in der nämlichen Stellung, wie auf den eben geñanten ähnlichen Basreliefs eine geflügelte Geſtalt, einer von Diana begleiteten Muſa libiret.

Die Flügel bei der libirenden Göttin ſind ohne irgend ein anderes Abzeichen oder Attribut nicht hinlänglich, ſie für eine Victoria zu halten. Man findet Nachricht von einer Ceres, die ein Gefäß oder einen Becher trug, ποτηριοφορος, und welcher die Achajer eine eigene Verehrung bezeigten, wie ich oben bei Numero 16 angeführt habe. Dieſes ſcheint hier zu paſſen; um ſo viel mehr, da man annehmen kañ, als ſei durch das Trankopfer ſiñbildlich der Überfluß, den Ceres auf die Erde verſtreut, angedeutet. Die Flügel bei der Ceres, wovon ſich ſonſt kein Beiſpiel findet, können meine Vermuthung nicht entkräften; deñ man weiß, daß alle Götter Flügel aus Furcht vor Typhon annahmen, wie ich anderwärts bemerkt habe.[3]) Hält man indeſſen dieſe geflügelte Geſtalt für die Abbildung der Siegsgöttin, ſo kañ man dieſes Gefäß als eine Anſpielung auf die Libationen anſehen, die den Göttern zur Dankſagung für glükliche Kriegsläufe gebracht wurden.

1) Steph. de urb. v. Αιθιοπιον. Conf. v. Βοσκορος.

2) Pollux, l. 6. segm. 92.

3) [Im 1 Kapitel des 1 Abſchnitts.]

In den morgenländiſchen Sprachen iſt ſelbſt das Wort Gefäß, situla, ein ſiñbildlicher Ausdruk ſtatt Sieg.[1]

Die verſtümmelte Geſtalt ſchien Bakchus zu ſein, und iſt als ſolcher ergänzt worden. In den orphiſchen Geſängen wird er als der Sohn der Ceres angegeben, unter dem Namen Jakchus;[2] und Pindar neñt ihn παρεδρον Δαματερος, den Beiſizer der Ceres.[3] Die genaueſte Verbindung zwiſchen ihnen erſcheint auch aus einer Inſchrift: dem Bakchus, der Ceres und der Proſerpina geweiht; und aus dem gemeinſchaftlichen Namen Liber und Libera, den Bakchus und Ceres führen.[4] Darum ſieht man auch auf einer Graburne Bakchus der Ceres zur Seite.[5] Dem widerſpricht nicht, was ein griechiſches Siñgedicht ſagt: daß Ceres keine Freundſchaft mit der Trunkenheit halte.[6]

Die erwähnte Graburne erinnert mich an einen Fehler, den ein berühmter Akademiker[7] bei der Geſtalt einer Nymphe begangen hat, die auf demſelben Marmor die Pferde am Wagen der Ceres beim Zügel hält. Dieſe Nymphe ſchien ihm, wegen ihres aufgeſchürzten Gewandes, ein Mañ zu ſein, und zwar namentlich Diokles, einer von den vier Perſonen, die Ceres ſelbſt zu Vorſtehern über die Feierlichkeit ihres Feſtes einſezte.[8]

1) Schulten. comment in prov. Salom. c. 20. p. 224.

2) Ap. Clem. Alex. admon. ad Gent. p. 13.

3) Isthm. VII. v. 3.

4) Lipsii comment. in Tacit. p. 109. [Libera iſt Proſerpina nicht Ceres.]

5) Montſauc. Antiq. expl. t. 1. pl. 45.

6) Suid. v. αμφιφορια.

7) Boze, descript. d'un tomb. p. 656.

8) [Die libirende Figur auf dem Marmor Numero 23 iſt

IV.

[Numero 24.]

Das Gewand der verſtümmelten Figur im vorhergehenden Basrelief, eben ſo ausgebreitet und entfaltet, als bei der Figur auf dieſem geſchnittenen Steine Numero 24, aus der Samlung des Herrn Thomas Jenkins zu Rom, und die kleine Diana mit zwei Fakeln ſind die Urſachen, warum ich dieſen Stein hier herſeze. Er wurde vor nicht langer Zeit entdekt, und iſt in einem goldenen Armband eingefaßt, welches wie der Stein ſelbſt ſehr gut erhalten iſt.

Es ergibt ſich aus dieſem Steine ein neuer Beweis, um Goris Meinung zu unterſtüzen, der eine ähnliche Geſtalt auf einem geſchnittenen Steine in der Samlung des Großherzogs von Toſcana für den Narciſſus erklärt.[1]) Er ſchloß dieſes aus der Stellung des Herabſehens, gleichſam um ſich im Waſſer zu beſpiegeln. Unſer Stein bringt dieſe Vermuthung zur Gewißheit, durch den Waſſertrog, der ſich zu den Füßen der Figur findet, und den ein Löwenkopf, wodurch das Waſſer ablaufen kan̄, noch deutlicher bezeichnet. So pflegten die Öfnungen der Waſſerbehältniſſe zu ſein;[2]) und ſo ſieht man auf einem Käfer, in der Samlung des Herzogs Caraffa Noja zu Neapel, das Waſſer aus einer Quelle hervorkommen, woraus Herkules ſchöpft. Man hat

unbezweifelt eine Victoriola, und die zum Bakchus ergänzte Geſtalt war urſprünglich was anders. Man ſehe vorzüglich Zoegas Erklärung und Anſicht. (Bassirilievi tav. 99.) Böttiger (De anaglypho, etc. ante Longini edit. Lips. 1809.) möchte in dieſer und ähnlichen Basreliefs etwa Opfer eines Siegers in der Muſik ſehen.]

1) Mus. Flor. Gemm. t. 2. tab. 36. n. 2.

2) Vitruv. l. 3. c. 3. l. 7. c. 5.

in einem waſſerſpeienden Kopfe, auf einer Münze der Stadt Celſa in Spanien, ſogar den Fluß Ebro vorgeſtellt zu ſehen geglaubt.[1]) Der Trog auf unſerm Stein bedeutet das Waſſer, worin Narciſſus ſeine Geſtalt ſah.

Des Narciſſus Neigung zur Jagd iſt durch die kleine Figur der auf einem Felſen ſtehenden Diana angedeutet, unter welcher ſich ein Hirſchkopf zeigt. Es war gewöhnlich, Köpfe dieſes Thieres an die Tempel dieſer Gottheit zu befeſtigen, wie Plutarchus an einer Stelle in ſeinen Schriften ſagt;[2]) und beſtätigt wird es durch den Hirſchkopf, der, auf einem Basrelief im Palaſte Spada, mitten am Unterbalken der Thüre eines Dianatempels iſt.

Der kleine Amor auf dem Stamme des Brunnens zeigt entweder die Liebe der Nymphe Echo zum Narciſſus an, oder diejenige, die er zu ſeiner eignen Geſtalt bekam, als deren Bild von der Oberfläche des Waſſers zurükgeworfen, und von ihm für das wahre Bild eines andern ſchönen Knaben gehalten wurde.

An dem Baume ſieht man ſeinen Hut hängen, den Gori für einen Schild nahm; er gleichet einem theſſaliſchen Hute, der καυσια hieß. Ein Hut von dieſer Geſtalt, der einem Sonnenſchirm glich, hieß gemeiniglich θολια, von ſeiner Ähnlichkeit mit dem Dache eines runden Gebäudes.[3]) Man halte den Hut auf dieſem Stein nicht für überflüſſig hinzugethan; er bezeichnet die Weichlichkeit, wie Caſaubonus zu einer Stelle des Dichters Antiphanes beim Athenäus anmerkt, wo der weiche Hut, πιλιδιον ἁπαλον, mit in die Beſchreibung eines Zärtlings kömt.

1) Rec. des Med. de M. Pellerin, t. 1. p. 4.
2) [Quæst. Rom. t. 7. p. 72. edit. Reisk.]
3) Pollux, l. 7. segm. 174. Eustath. ad Οδυσσ. X. XXII. p. 1934.

Achtes Kapitel.

Nemeſis.

[Numero 25.]

Nemeſis, oder nach Plato die Göttin der austheilenden Gerechtigkeit,[1] die Verkünderin der Gerechtigkeit, die Tochter des Schikſals, findet ſich häufig auf Münzen,[2] und auf geſchnittenen Steinen;[3] aber einzig iſt ihre kleine marmorne Bildſäule in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, hier unter Numero 25.

Dieſe Figur war vor ihrer Ergänzung ohne Kopf und rechten Arm, imgleichen ohne Flügel, nach Art der älteſten Bildniſſe der Nemeſis.[4] Es war alſo kein ander Abzeichen da, um ſie zu erkennen, als das Heraufziehen ihres Gewandes über die Bruſt. mit der linken Hand; in welcher Stellung man beſtändig dieſe Gottheit abgebildet findet.

Der geheime Siñ des mit der Hand zuſammengefaßten, und zur Bedekung nicht allein der Bruſt. ſondern auch des Geſichts, heraufgezogenen Gewandes, iſt wohl die heimliche Kraft der Gerechtigkeit, die Nemeſis ausübt. Oftmal zögert ſie zu erſcheinen, und die Verbrecher zu ſtrafen, ſo daß ſie die-

1) De leg. l. 4. p. 417.

2) Buonarr. osserv. sopra alc. med. p. 223.

3) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 17 Abth. 1810 Num.]

4) Pausan. l. 1. [c. 33.]

ſelben gar zu vernachläßigen und zu vergeſſen ſcheinet; aber hernach ergreift ſie dieſelben, weñ ſie es am wenigſten vermuthen, und überhäuft ſie nach Verſchuldung mit Strafen, die den Verbrechen angemeſſen ſind. Zugleich wird dadurch ſiñbildlich der Urſprung der Nemeſis ausgedrükt; deñ ſie heißt bei Einigen eine Tochter der Nacht. 1)

Der Nemeſis Arm, welcher auf ſolche Art das Gewand in die Höhe hebt, bildet das Maß ab, das die Griechen πυγων und πηχυς, eine Elle, nañten; 2) man nahm es vom Ellenbogen bis zum mittlern Gelenk der Finger. Dieſe Stellung kañ die genaue Belohnung andeuten, womit die göttliche Gerechtigkeit die Handlungen der Sterblichen abmißt; wie uns die Worte lehren: ὑπο πηχυν αει βιοτον κρατεις, die man von derſelben Göttin in dem Liede eines alten ungenañten Dichters lieſt, welches nach dem Schall der Leyer pflegte abgeſungen zu werden. 3) Dieſe Worte finden ſich in einer alten Handſchrift auf folgende Art verbeſſert: 4)

Ὑπο πηχυν αει βιοτον μετρεις.

Immer miſſeſt du das Leben mit der Elle.

Doch war dieſes der Nemeſis in einem griechiſchen Siñgedicht zugeſchriebne Maß kein wirklicher Stab, 5) den ſie in Händen trug, wie Bonaventura Vulcanius, 6) Reineſius, 7) Küſter, 8) und die

1) Hesiod. Theogon. v. 223. Pausan. l. 7. [c. 5.]

2) [Analecta, t. 2. p. 292. Conf. p. 367.]

3) Synes. epist. 94. p. 235. et ex eo Suidas v. Νεμεσις.

4) Mém. de l'Acad. des inscr. t. 5. p. 187.

5) [Analect. l. c. et Jacobsii not.]

6) In epigr. ad Callim. hymn. Cer. v. 57.

7) Var. lect. l. 3. p. 573—574.

8) Not. in Suid. v. ὑπο πηχυν.

herculaniſchen Akademiker behaupten;[1]) deñ nirgends findet ſich eine Abbildung von ihr, die ein wirkliches Maß in Händen hielte.

Bei Ergänzung dieſes Bildes ſuchte man einen paſſenden Kopf, der den fehlenden erſezen köñte; unter vielen andern fand man einen gethürmten mit der Größe am beſten übereinkommend. Auf den erſten Anblik ſchien er den Gelehrten nicht ſchiklich zu ſein; allein eine große Münze des Macrinus zeigt, daß die Thürme eben ſowohl der Nemeſis als der Cybele zukommen.[2])

Um den aufgeſezten Kopf mit dem Bilde, das der angeführte Dichter uns von der Nemeſis gibt, und mit der Vorſtellung dieſer Göttin auf den mehrſten geſchnittenen Steinen völlig übereinſtimmend zu machen, würde weiter nichts fehlen, als daß man den Kopf etwas mehr vorwärts beugte, damit ſie herunter und gegen die Bruſt zu ſähe. Der Dichter des angeführten Liedes ſagt:

Νευεις δ' ὑπο κολπον αει κατω οφρυν.

Immer bliken deine Augen zum Buſen herab.

Mit dieſem nachdenkenden Blike malt er die Göttin, welche die Art, gerechte Handlungen zu belohnen und die Beleidigungen zu rächen, bei ſich überdenkt.

Ich will hier nicht von andern Siñbildern der Nemeſis reden, die nicht zu der kleinen hier von mir angeführten Bildſäule gehören; ich ſchränke mich blos auf den Zweig ein, den dieſelbe Gottheit, mit großen Flügeln auf dem Rüken, auf einem

1) Pitture d'Erc. t. 3. tav. 10. p. 52. n. 10. t. 4. p. 252. n. 4. [Auch Herder behauptet, daß ein wirklicher Maßſtab ihr Attribut ſei.]

2) Buonarr. l. c.

Stein des ſtoſchiſchen Kabinets hält. 1) Dieſer Zweig kañ von einer Eſche, μελεα, fraxinus, ſein; 2) wie der, den man in der Hand der Nemeſis von Phidias ſah; 3) vielleicht in Anſpielung der Härte dieſes Holzes, woraus die Alten ihre Lanzen machten, 4) auf die unbeugſame Härte dieſer Gottheit. Der ergänzte Arm unſerer Figur hält dieſen Zweig.

Die Nemeſis des Phidias hielt in der Hand auf einer Schüſſel einige Geſtalten von Äthiopiern; über deren Bedeutung Pauſanias geſteht im Dunkeln zu ſein. Ich gebe mich nicht für den Meiſter dieſes Scribenten aus; aber, weñ es erlaubt iſt, Vermuthungen vorzutragen, ſo ſcheinen mir dieſe ſiñbildlichen Geſtalten auf das Beiwort αμυμων, untadelhaft, das Homer den Äthiopiern gibt, 5) Bezug zu haben. Man kañ wohl annehmen, Phidias habe Günſtlinge der Nemeſis abbilden wollen, die, rein von Verbrechen, ihrer Belohnung würdig wären.

Dieſe Göttin, die man als Demüthigerin des Stolzes und Beſtraferin des Übermuthes der Menſchen anſah, erhielt von den Alten einen Religionsdienſt gegen den Stolz. 6) Dieſer Gottesdienſt beſtand, wie Seneca uns lehrt, 7) in Handlungen der Demuth und der freiwilligen und eingebildeten Armuth. Es

1) [A. a. D.]

2) [Nach Heſychius v. Ῥαμνουσια Νεμεσις μηλεας, Apfelreis. Man vergleiche G. d. K. 9 B. 2 K. 17 §. Note.]

3) Pauſan l. 1. c. 33.

4) Ιλ. Ψ. XX. v. 277. Ovid. metam. l. 10. v. 93. Euſtath. in Ιλ. B. II. p. 282.

5) [Ιλ. A. I. v. 423.]

6) Macrob. Saturnal. l. 1. c. 22. p. 250.

7) Epiſt. 20.

übte ihn auch der Kaiſer Auguſtus aus, der nach Suetons Erzählung jährlich einen Tag dazu beſtimte, um den Armen zu ſpielen; er reichte die hohle Hand (cavam manum) hin, wie um Almoſen zu empfangen.[1] In derſelben Stellung und mit einer ſo gehöhlten Hand iſt eine Bildſäule in der borgheſiſchen Villa vorgeſtellt; man hält ſie irrig für eine Abbildung des berühmten Beliſarius, der, wie man will, zur äuſſerſten Armuth ſoll gebracht worden ſein, daß er einen Obolus betteln mußte, um ſein Leben zu friſten. Ich laſſe mich hier nicht auf das ein, was ſchon von Andern gegen dieſe Erzählung, die blos ſeinen Ruhm anzuſchwärzen erfunden iſt, beigebracht worden; ich behaupte nur, daß dieſe Bildſäule, obgleich von niederm Range, zu gut für die Kunſt ſei, womit man in Beliſars Zeiten die Bildhauerei trieb; und daß ſie das Bildniß einer viel frühern Perſon ſein dürfte, die ſich etwa in der demüthigen Stellung hat wollen abbilden laſſen, um nicht den Zorn der Nemeſis zu reizen, und um dieſelbe zu verſöhnen.

1) [In. Aug. c. 91. Dio Cass. l. 54. c. 4 et 35.] Conf. Casaubon. ad Sueton. l. c. p. 125.

Neuntes Kapitel.

Die Keuſchheit.

[Numero 26.]

Der Nemeſis Freundin, die Aratus Δικη, Gerechtigkeit,[1] und Ovidius Aſträa nennet, war die Keuſchheit; indem ſie bei Homerus jene andere Gottheit begleitet.[2] Sie verließ mit Aſträa den Umgang der Menſchen, und entfloh von der Erde, die voll Ungerechtigkeit war, und von welcher ſie beide waren beleidigt worden.[3] Dieſes dichteriſche Bild von dem Verderbniß der Menſchen, die ſich von jeder Scham und Achtung vor den Göttern und vor ſich ſelbſt losgeriſſen hatten, ſcheinet mir figürlich auf dem Basrelief Numero 26 ausgedrükt zu ſein. Es befindet ſich nicht mehr zu Rom und ſchien mir, ſo viel ich aus der Zeichnung, woraus ich es genommen habe, ſchließen koñte, von gebrañtem Thone zu ſein.

Die Keuſchheit auf dieſem Kunſtwerk unterſcheidet ſich von der Keuſchheit auf Münzen durch die Flügel; und ſowohl die Bewegung der rechten Hand, als der weggewandte Kopf —

1) Phænom. v. 101.

2) Ιλ. Γ. III. v. 122.

3) Hesiod. op. et dies. v. 197. 500. Ovid. metam. l. 1. v. 150. Lipsii lect. antiq. l. 2. c. 18. p. 130.

Illa solo fixos oculos aversa tenebat — 1)

zeigen Widerwillen gegen das, was ſich ihrem Blike darbietet, und Zorn, einen Gegenſtand zu ſehen, den die Scham zu verbergen beſiehlt. Ihr Blik iſt verſchieden von dem Blike der Göttin Δικη, die mit einem ſtrengen Auge abgebildet wird. 2)

Die mit einem Fuße knieende Frau ſcheint der Keuſchheit eine ſpöttiſche Verehrung zu erzeigen, indem ſie ihr unter Früchten und Kornähren einen Priapus zur Gabe darbringt; gleichſam als dem Gott deſſelben Namens, welchem, wie dem Gott Terminus, Früchte und Kuchen zum Opfer gebracht wurden, 3) wovon die leztern zuweilen die Geſtalt eines Priapus nebſt den andern Werkzeugen der Fortpflanzung hatten, und ſodañ mäñliche Kuchen hießen. 4) Man ſieht dieſe Darbringung in einem von Ruthen geflochtenen korbähnlichen gelben Käſtchen mit einem Priapus auf einem alten herculaniſchen Gemälde. 5) In Körben brachten die Menſchen der erſten Zeiten den Göttern die Erſtlinge ihrer Früchte dar, 6) und die älteſten Opfer beſtanden in Erſtlingen der Früchte. 7) Unter den Früchten unſeres Kunſtwerkes ſind wahrſcheinlich auch Feigen, die nebſt einem Priapus an den Feſten des Bakchus herumgetragen wurden. 8)

1) Virg. Æn. l. 6. v. 469.

2) Theodori Prodrom. l. 4. p. 153.

3) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 2. p. 128.

4) Aristoph. Av. v. 570. Athen. l. 10. [c. 11. n. 58.]

5) T. 4. tav. 14.

6) Οδυσσ. Δ. IV. v. 761.

7) Aristot. ethic. l. 8. c 9.

8) Bentley's Dissert. upon the epist. of Phalar. p. 208.

Vielleicht iſt es nicht unwahrſcheinlich, daß dieſe Geſtalt die Göttin der Unkeuſchheit, Αναιδεια, vorſtellt, welcher die Athener einen öffentlichen Gottesdienſt erwieſen, und ihr ſogar einen Tempel in der Stadt erbauten. 1)

1) Suidas, v. Θεος.

Zehntes Kapitel.

Mars.

I.

Eine Bildſäule im borgheſiſchen Palaſte, mit dem Helm auf dem Kopf, und einem Ringe um das rechte Bein, veranlaßte mich, in der Beſchreibung der geſchnittenen Steine des ſtoſchiſchen Kabinets [1] zu verſchiedenen Vermuthungen, die ich hier nicht wiederholen werde, da ich ſelbſt damals nicht damit zufrieden war. Der Kopf dieſer Bildſäule iſt nakt, idealiſch und bartlos; folglich entweder von einem Helden oder von einer Gottheit; wahrſcheinlich ſtellt ſie Mars vor, von dem eine Bildſäule mit Ketten an den Füßen [zu Sparta] war, [2] in demſelben Sinne, als weßhalb die Athener die Siegsgöttin ohne Flügel machen ließen; nämlich um ihres beſtändigen Schuzes zu genießen, da ſie nie entfliehen köñte. Nonnus hatte bei dieſem Vers:

Χαλκω σφιγξον Αρηα κυβερνητηρα σιδηρȣ,

Binde mit Erzt den Mars, den Eiſenbeherſcher, [3]

ungezweifelt einen ſolchen Mars in Gedanken. Aus eben dem Grunde hielten die Tyrier den Herkules mit Feſſeln gebunden; [4] auch war Saturns Bild-

1) [Vorrede.]

2) Pausan. l. 3. c. 15. Aristid. orat. Isth. Nept. p. 46.

3) Dionysiac. l. 2. p. 46.

4) [Wie Curtius erzählt.]

ſäule zu Rom mit Ketten angebunden, die blos am Tage ſeines Feſtes gelöſt wurden.[1] Will man übrigens nicht glauben, daß dieſer Mars ein Beſchüzer irgend einer Stadt ſei, ſo kan̄ man ſagen, er ſei von den Söhnen des Aloeus, dem Otus und Ephialtes, in Ketten gelegt.[2]

II.

[Numero 27.]

Der auf dem Basrelief Numero 27 abgebildete Ehebruch des Mars mit der Venus[3] iſt edel und mit ſolchem Anſtand ausgedrükt, daß dieſe Fabel auch die beſorgteſte Schamhaftigkeit nicht beleidigen kan̄. Vulcanus hebt eine Deke auf, die das Nez vorſtellt, worin er die beiden Verliebten fing; und zeigt auf die Art allen Göttern die Untreue ſeiner Gattin, und das ihm von Mars angethane Unrecht. Dieſen ſieht man voll Verwirrung und Scham; indeſſen Venus, auf die andere Seite gewandt, in einer Stellung, als wolle ſie ſich das Geſicht mit dem Schleier bedeken, dem Mercurius Vorwürfe zu machen ſcheint, daß er ſeine gewöhnliche Achtſamkeit bei ſeinem Amte hintangeſezt, und ſie nicht zu rechter Zeit gewarnt habe.

Der Künſtler hat ſich die Freiheit genommen, Juno mit hereinzubringen; ſie ſteht dem Jupiter zur Seite, und hat eine Art von kurzem Zepter in der Hand. Dieſes iſt gegen den ausdrüklichen Bericht Homers, welcher ſagt, daß die Göttinen

1) Macrob. Saturnal. l. 1. c. 8. p. 184.

2) Ιλ. Ε. V. v. 385.

3) [In der Villa Borgheſe, wo aber Zoega dieſen Marmor umſonſt aufſuchte.]

nicht erſchienen, und aus Scham jede in ihrer Wohnung blieb.[1] Doch köñte die beſondere Geſtalt des Zepters, den dieſe Göttin hält, und der einer Geiſel oder Peitſche gleicht, vielmehr Bellona, des Mars Begleiterin, anzeigen;[2] deñ dieſe wurde mit einer Peitſche abgebildet,[3] wie Mars ſelbſt beim Äſchylus eine dopelte Peitſche hat.[4] Homer legt an zwei Stellen dem Jupiter eine Peitſche bei.[5] Mit derſelben Freiheit hat der Bildner des folgenden Basreliefs Numero 28 die Cybele, Rhea oder Erde, nebſt andern Göttinen erſcheinen laſſen.[6]

Von den beiden kleinen Liebesgöttern —

Concutit tædas geminus Cupido[7] —

bleibt der älteſte unter der Deke, als weñ auch er wäre ertapt worden; er zeigt ſich nicht weniger ſchamvoll als Mars ſelbſt, wagt nicht die Augen aufzuſchlagen, und erhebt die linke Hand, um ſich das Geſicht zu bedeken. Er ſcheint die unerlaubte und wohllüſtige Liebe anzudeuten, wie ſich auch etwa in ſeinen großen ausgeſpreizten Flügeln zeigt, gleichſam ſeinen dreiſten Flug in der Liebe abzubilden. Der andere jüngere Amor mit kleinen Flügeln und einer Fakel in der Hand, die vielleicht die Hochzeitfakel iſt, ſcheint mit ſeinem furchtſamen Geſicht die keuſche und rechtmäßige Liebe des Ehegatten der

1) [Οδυσσ. Θ. VII. v. 324.]

2) [Die Figur iſt offenbar, wie die Strahlenkrone zeigt, Helios.]

3) Virg. Æn. l. 8. v. 703. Lucian. l. 7. v. 568.

4) Agamem. v. [607.]

5) Ιλ. M. XII. v. 37. N. XIII. v. 812.

6) [Es iſt dort, wie wan ſehen wird, eine ganz andere Vorſtellung.]

7) Senec. OEdip. v. 500.

Venus, bei dem man ihn gebildet ſieht, vorzuſtellen.

Die Geſtalt mit Fledermausflügeln ſcheint die Nacht abzubilden. [1]) Sie iſt beim Euripides [2]) und andern Dichtern geflügelt; und hieß, wie ein dem Orpheus zugeſchriebner Hymnus lehrt, auch Venus; [3]) darum hat ſie der alte Künſtler als Theilnehmerin an den Vergnügungen der andern Venus hieher geſtellt. Sie flieht davon, ſobald die Sonne dieſen unerlaubten Handel entdekt, [4]) und kehrt, nach dem Ausdruk des angeführten Hymnus, zur Unterwelt zurük. Vielleicht aber iſt dieſe Geſtalt der Dämon, welcher Gigron hieß (*Γιγρων δαιμων τις αφροδισιακος*), und der bei dieſem Ehebruch ſich hülfreich zeigte. [5])

Mercurius, der hier eines ſeiner Ämter, nämlich das als Aufpaſſer und nächtlicher Wächter (*οπωπητηρ νυκτος*), verwaltet, empfängt die Nacht, dem Homer zufolge ſeine Freundin. [6]) In ihrer Dunkelheit pflegt er die Menſchen zu hintergehen und ſelbſt die Geſtalt der Nacht anzunehmen. [7]) Er ſizt da wie auf der Lauer, um die verliebten Freuden des Mars zu begünſtigen. So pflegte er auch andern Göttern mit dienſtfertiger Gefälligkeit beizuſtehen: er war der Soſias des Jupiters, als dieſer ſich in den Amphitryon verwandelte; und er brachte Venus zu den gewünſchten Umarmungen des Anchiſes.

1) Virg. Æn. l. 8. v. 369.

2) Orest. v. 178.

3) Vers. 2. *Θυμιαμα νυκτος.*

4) Ovid. metam. l. 4. v. 171. Nonnus Dionysiac. l. 5. p. 111.

5) Eustath. p. 1599 et 1861.

6) Hymn. in Merc. v. 290.

7) Ib. v. 575 et 358.

Auf der andern Seite dieſes Marmors ſcheint die Verlobung Vulcans und der Venus in Junos Gegenwart gebildet zu ſein; dieſe Verlobung war, nach Plutarchs Behauptung, in einem Gedichte von Demodokus, einem Dichter des Alcinous, Königs von Phäacien, beſungen.[1]

III.

[Numero 28.]

Denſelben Gegenſtand der Entdekung des Ehebruchs von Mars und Venus ſieht man auf dem folgenden Basrelief Numero 28, das zu Rom in der Galerie des Palaſtes Albani ſteht, abgebildet; aber auf eine andre Art vom Künſtler gedacht. Venus, die nach dem, was man aus dem Kopfpuz ſchließen, und ſo viel man aus dem verderbten Geſichte ſehen kañ, nicht idealiſch, ſondern nach Ahnlichkeit einer bekañten und beſondern Perſon gebildet iſt, ſizt auf einem Bette, und hält mit der rechten Hand einen aufgeſchwellten Schleier, der ſich in der Luft ihr über den Kopf erhebt. Einen ähnlichen Schleier pflegt das Bild der Nacht zu haben, welche deßhalb der alte Dichter Bakchilides μεγαλοκολπος, das iſt: die mit dem aufgeſchwellten Gewande oder Schleier, neñt;[2] dieſer Schleier der Venus ſcheint anzudeuten, daß die Handlung zur Nachtzeit vorging. Das einem Kanapee ähnliche Bette ſtüzt ſich auf Knaben, die ſich auf die Kniee gebeugt haben,[3] und mit beiden erhobnen Armen daſſelbe halten; ſie hießen ἑρμινες.[4] Um

1) De muſica [paulo poſt init. t. 10. p. 652. edit. Reisk.]

2) Schol. Apollon. Argonaut. l. 3. v. 437.

3) [Es iſt nichts von gebognen Knieen in der Abbildung bei Winckelmañ zu ſehen, wohl aber in dieſer hier.]

4) Οδυσσ. Θ. VIII. v. 278. Ψ. XXIII. v. 198.

dieſe ſo gebildeten Bettfüße ſchlang Vulcanus heimlich das Nez, die Verliebten darin zu verwikeln. Die kleinen Geſtalten erklären alſo das homeriſche Wort ἑρμινες, das man nothwendig als Füße verſtehen muß, und nicht, wie Andere wollen, als Stangen oder Pfoſten, die den Betthimmel tragen. Auf ähnlichen kleinen Figuren ruhet auf dem Fragment eines Cameo, wovon ich den Abdruk beſize, das Bette, worauf gleichfalls eine nakte Frau, wahrſcheinlich Venus, liegt; neben dem Bette ſteht ein Käſtchen, wovon man das Schloß, und ein darauf geworfnes Gewand unterſcheidet, nebſt einem kleinen Amor, der einen Fächer hält. Homers Scholiaſt will,[1]) daß dieſe Herminen vor Alters kleine auf dieſe Art gearbeitete Merkursfiguren (Ἑρμης) waren, als Anſpielung auf dieſen Gott, der, wie man glaubte, über den Schlaf geſezt war und ihn verſchafte.[2]) — Mars, jung und bartlos, mit dem Helm auf dem Kopfe, hat ſeine Rüſtung nebſt dem Schild unter ſich, und Vulcanus ſteht hinter ihm, in einer Stellung, die anzeigt, daß er die Verliebten auf der That ertapt habe. Nahe bei ihm ſieht man den Mercurius; dañ Cybele, auf einem Stuhle ſizend, mit zwei Löwen zur Seite, und von andern Göttinen umgeben; hinter ihr erſcheint Apollo, der dieſen heimlichen Liebeshandel entdekte. Der lezte der Geſellſchaft war Neptunus, deſſen ehemaliges Daſein man aus dem Meerungeheuer zu den Füßen der fehlenden Geſtalt ſchließen kañ;[3]) er war eine Hauptfigur in dieſer Vorſtellung, da er es beim Vulcanus auswirkte, daß die in dem Neze verwikelten

1) Ib. Ψ. v. 198.

2) Ib. Ω. XXIV. v. 4.

3) [Vielmehr Okeanos, deñ das Seeungeheuer iſt kein

Verliebten befreit wurden.[1]) Von der andern Seite ſieht man Bakchus, und zwar, was ſonderbar iſt, vom Herkules begleitet, der eine knotige Keule trägt. Die Erſcheinung des Herkules bei dieſer Scene kañ ein Anachroniſmus ſcheinen, den der Bildner dieſes Basreliefs begangen; da die fabelhaften Geſchichten der Götter, und die zwiſchen ihnen geſchehnen Begebenheiten vor dem Antheil, den ſie an dem Ausgang der Belagerung von Troja nahmen, ſich mit der Aufnahme des Herkules in die Geſellſchaft der Götter endigten. Auch neñt Homer ihn eben ſo wenig unter den Gottheiten, die als Zuſchauer dieſes entdekten Ehebruchs herzukamen.

Unter dem Herkules ſieht man Tellus (die Erde) in weiblicher Geſtalt; ſie trägt das Horn des Überfluſſes, und ſtüzt den rechten Arm auf einen Ochſen, der bei den Ägyptern das Siñbild der Erde ſelbſt war.[2]) Auf einem alten Gemälde, des Herkules Ringen mit Antäus,[3]) welcher jedesmal, weñ er die Erde berührte, neue Kräfte bekam, ſieht man die Erde durch den einzigen Felſen, worauf ihre Figur ſizt, angezeigt; und ein Felſen, worauf die Göttin Themis in Numero 44 ſizt, kañ anzeigen, daß ſie eine Tochter der Tellus iſt.[4])

Delphin, wie auf Winkelmañs Abbildung angegeben iſt, und der noch übrige Theil der Figur des Gottes iſt zu derb für einen Neptun.]

1) Ib. Θ. VIII. v. 344 et 359.

2) Macrob. Saturnal. l. 1. c. 19. p. 241.

3) Sepolcr. de' Nason. tav. 13.

4) [Der Autor hat den rechten Punkt bei Erklärung dieſes Marmors, Numero 28, verfehlt, deñ es iſt darauf die Vermählung des Kadmos mit der Harmonia vorgeſtellt, wie Zoega erwieſen hat.]

Eilftes Kapitel.

Bellona.

[Numero 29.]

Alle bis izo als **Bellona** bekañt gewordnen Abbildungen ſind entweder **Minerva**, wie die angebliche **Bellona** beim **Beger**; 1) oder Siegesgöttinen, wie die Geſtalten, die man auf geſchnittenen Steinen oft auf zweiſpännigen Wagen ſizend und von andern Gottheiten begleitet ſieht.

Die auf einem runden Säulchen ſtehende Geſtalt, die ich hier unter **Numero** 29 nebſt allem übrigen dieſes Bruchſtüks von einem Sarkophag, in der Villa **Seiner Eminenz** des Herrn Cardinals **Alexander Albani**, beibringe, iſt nach den wahrſcheinlichſten Anzeigen für **Bellona** zu erkennen; d. h. für die Göttin, die bei den Griechen Ενυω, Εριννυς, θεα πολεμικη hieß, und zu den unterirdiſchen Gottheiten gerechnet wurde. 2)

Die Geſtalt auf unſerm Fragment hält den Schild unter dem rechten Arme, und den Speer in der linken Hand, wie **Statius** ſie vorſtellt, der ſie auch noch mit brennenden Fakeln erſcheinen läßt. 3) **Etwas unter der Achſel tragen**, hieß bei den Griechen: ὑπο μαλης φερεσθαι. 4) Andere Abbildungen der Bel-

1) Thes. Brandenb. t. 1. p. 340. t. 2. p. 621.

2) Martial. l. 11. epigr. 85. Tertull. apolog. c. 9.

3) Theb. l. 4. v. 6—7. l. 7. v. 73. l. 11. v. 413. Achill. l. 1. v. 33.

4) Lucian. Dial. mort. Char. et Merc. §. 24. Pollux, l. 2. segm. 130. Conf. Eustath. in Οδυσσ. l. IX. p. 1631.

lona trugen eine Geiſel, wie bei dem Basrelief Numero 27 angemerkt worden. Unſere vermuthete Bellona trägt, wie es ſcheint, ihren Schild auf dieſe Art, zum Zeichen eines Krieges, der bald ausbrechen wird. Deñ die römiſchen Soldaten trugen ihre Schilde ſo, weñ eine Meuterei angezettelt war; und ſie nañten das *scuta perversa.* [1])

Daraus, daß Bellona zu den unterirdiſchen Gottheiten gezählt wurde, läßt ſich die Beziehung dieſer Abbildung auf die Graburne eines Kriegers einſehen. Die Geſtalt des nakten Mannes, mit erhobner rechten Lende, ſcheint ein Fanatiker oder Prieſter dieſer Göttin zu ſein; und die alte Frau, die einen Hahn über einen brennenden Altar hält — das gewöhnliche Opfer für Mars, [2]) vorzüglich bei den Spartanern [3]) — köñte eine Frau anzeigen, die der Bellona opfert.

Der Löwenkopf iſt der gewöhnliche Kopf, der ſich an beiden Enden der Sarkophage findet.

1) Vales. not. in Ammian. l. 16. c. 9. p. 469.

2) Tristan, Com. hist. t. 1. p. 331.

3) Meurs. Misc. Lacon. l. 2. c. 1. p. 90.

Zwölftes Kapitel.

Venus.

I.

[Numero 30 u. 31.]

Zu den beſondern Attributen der Venus gehört die ihr angenehme und geweihte Lilie,[1]) als die Blume, die mit Venus um die Farbe wetteifert.[2]) Man ſieht ſie mit dieſer Blume in der Hand auf griechiſchen und hetruriſchen Denkmalen. Zu dieſen gehört die ſehr ſchöne Brunnenmündung mit den zwölf größern Gottheiten in dem Muſeo Capitolino, die oben unter Numero 5 ſteht; zu jenen ein dreieckichtes Fußgeſtell zu einem der beiden marmornen Leuchter von vorzüglicher Kunſt, im Palaſte Barberini; hier unter Numero 30.

Die Göttin iſt auf beiden Kunſtwerken, wie die knidiſche Venus, vorgeſtellt;[3]) und auf dem Leuchter begleiten ſie Minerva und Mars, die auf den beiden andern Seiten gebildet ſind. Die Blume in der Venus Hand zeigt ſie auch gewiſſermaßen als Schuzgöttin der Gärten, deren Bau bei den Römern,[4]) und ſo viel man aus einer Stelle des Philoſtratus ſchließen kañ,[5]) auch bei den Griechen

1) Athen. l. 15. [c. 8. n. 30.]

2) Schol. Nicandr. Alexipharm. v. 404.

3) Plin. l. 36. c. 5. [sect. 4. n. 5.]

4) Varro de ling. Lat. l. 5. p. 46. Plin. l. 9. c. 19. n. 1. Lips. antiq. lect. l. 3. c. 1. p. 139.

5) Icon. l. 1. n. 6. p. 773.

unter ihrer Aufſicht ſtand. Darauf ſcheinen die der Venus ertheilten Beiwörter ευκαρπος und ζειδωρος 1) zu geben. Ihr zu Ehren waren auch Feſte in der Weinleſe angeſtellt, die Vinalia rustica hießen. Indeſſen, da das Wort hortus, griechiſch κηπος, zweideutig iſt, und auch für die weibliche Schaam genommen wird, 2) wie das Wort πεδιον, Feld, 3) und λειμων, Wieſe: 4) ſo kañ die genañte Gartenaufſicht zugleich auch in einem andern etwas unſittſamen Verſtande gedeutet werden. — Doch iſt die Lilie kein ausſchließliches Attribut für Venus allein: den man findet auch Juno mit dieſer Blume in der Hand, 5) an welcher ſie ſich ſehr ergözte; 6) und auch der Göttin Spes dient dieſe Blume zum Siñbilde. 7)

Lanze und Diadema, die auf andern Abbildungen dieſer Göttin erſcheinen, ſind die Attribute der himliſchen Venus und der cypriſchen Venus, welche die Lanze trug, und daher εγχειος, die Lanzenträgerin, hieß. 8) Doch pflegte dieſe Lanze keine hasta pura, das heißt, ein langes Zepter ohne Spize, zu ſein, ſondern eine eigentliche Lanze, mit der Spize nach unten gekehrt, wie man deut-

1) Plutarch. amator [t. 9. p. 31. edit. Reisk.] Conjugal. præcept. [t. 6. p. 544. edit. Reisk. Die erſte Benennung iſt von Empedokles, die zweite von Sophokles.]

2) Eustath. in Iλ. E. V. p. 536.

3) Aristoph. Lysistr. v. 88.

4) Eurip. Cyclop. v. 168 — 170.

5) Tristan, Com. hist. t. 3. p. 98.

6) Clem. Alex. pædag. l. 2. c. 8. Constant. Geoponic. l. 2. c. 20.

7) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 17 Abth. 1832 Num.]

8) Voss. orig. Idol. l. 2. c. 27. p. 163.

ſich auf zwei geſchnittenen Steinen des ſtoſchiſchen Kabinets ſieht. [1])

Allein, was bei der Venus die größte Aufmerkſamkeit verdient, iſt ihr Gürtel (cingulum Veneris), den Homer κεϛος ἱμας nennet. [2]) Juno erbat ihn ſich von Venus, um vor Jupiter mit mehr Reizen zu erſcheinen, und um ihn heftiger zur Liebe zu entflammen; ſie legte ihn, ſagt der Dichter, um ihren Schooß an, das heißt: unter dem Nabel. [3]) Dieſes zeiget ſich klar an einigen Abbildungen der Venus, vorzüglich an der in Lebensgröße, die im Pallaſte Spada war; und an einer andern, die den Mars umarmt, in dem Museo Capitolino, deren Kopf ein Bildniß einer Kaiſerin zu ſein ſcheint.

Dieſe Bildſäulen der Venus haben zwei Gürtel: einen, der das Gewand unter der Bruſt zuſammenhält, welcher tænia, ταινια, [4]) hieß; und den andern an der Seite und um den Bauch, genañt ζωνη, ζωσμα, περιζωμα, um das Gewand heraufzuziehen. Dieſer zweite Gürtel, der bei andern Gottheiten oder Frauen nicht ſichtbar iſt, ſondern durch den herabfallenden Theil des in Falten liegenden Gewandes bedekt wird, ſcheinet der zu ſein, von welchem Homerus redet. Übrigens iſt der Vorwurf nicht ohne Grund, den Herr Martorelli einigen alten Scribenten macht: daß ſie das Wort κεϛος falſch verſtanden und unrecht gebraucht haben, weil ſie es als ein eigenes Hauptwort nehmen, da es beim Homerus ein Beiwort zu ἱμας iſt, und geſtikt bedeutet. [5])

1) [2 Kl. 10 Abth. 557 — 558 Num.]

2) Ιλ. Ξ. XIV. [v. 214.]

3) [Ib. v. 223.]

4) Pollux, l. 7. segm. 65.

5) De regia Theca Calamaria, p. 153. Additam. p. 16.

Die von ihm getadelten Scribenten ſind: Lucian,[1]) der h. Gregor von Nazianz,[2]) und Martial.[3]) Ich füge dazu noch den Verfaſſer eines griechiſchen Siñgedichts[4]) auf eine nakte Venus, welcher ein Band von der Schulter herablief; dieſes Band neñt der Dichter κεϛος, und bedenkt nicht, daß dieſer Gürtel nur einer bekleideten Venus zukommen kañ. Die Venus dieſes Siñgedichts ſcheint einer nakten und bewafneten Venus in der Villa Borgheſe ähnlich geweſen zu ſein; bei dieſer läuft ein Gürtel, wie ein lederner Riemen, von der linken Schulter zur Seite herab, gleichſam das Degengehenk vorzuſtellen.[5])

Der von älteren und neueren Auslegern nicht verſtandene Homerus hat manchen Kritiker über dieſen Gürtel verwirrt, und unter andern Rigaltius,[6]) der die Meinungen der andern geſammelt hat. Homers Scholiaſt, der die Worte: εγκατθεο κολπω, durch κατακρυφον ιδιω κολπω, verbirg ihn im eigenen Schooß, erklärt, ſcheinet den Dichter an dieſer Stelle nicht verſtanden zu haben; auch glükt dem Euſtathius die Aufſpürung des wahren Sinnes der Stelle nicht beſſer, wegen der Ableitung des Wortes κεϛος.[7]) Man ſieht aus einem griechiſchen Siñgedicht auf Venus,[8]) daß die ſpätern Griechen nicht wußten, an welchen Theil des

1) Deor. judic. p. 372.

2) In Julian. orat. 1. p. 229.

3) L. 6. epigr. 16.

4) [Analecta, t. 2. p. 460.]

5) [Man ſehe G. d. K. 6 B. 1 K. 22 §. Note.]

6) Not. in Onosandr. stratagem. p. 137.

7) In Ιλ. p. 425.

8) [Analecta, t. 2. p. 240.]

Leibes Homerus der Venus den Gürtel anlegt; deñ der Verfaſſer des Siñgedichts neñt den Gürtel unter der Bruſt κεςος. Der ſchon angeführte Rigaltius glaubt, dieſer Gürtel ſei ein Gewand; und Prideaux nim̄t dieſe Meinung an.[1] Nonnus hat den Homer verſtanden; daher legt ſeine Juno den von der Venus erbetenen Gürtel um ihre Seiten.[2]

Die Tänia, oder der obere Gürtel, der unter der Bruſt wegläuft, und faſt bei allen Figuren, die ihn haben, unbedekt und ſichtbar iſt, wird von einem neuern Kritiker, der keine alten Abbildungen zu Rathe gezogen hat, um den Nabel gelegt.[3] In dieſe Gegend nun legt er den Gürtel des weiblich gekleideten Bakchus beim Nonnus,[4] der doch die Lage ſo deutlich angegeben hat, daß es faſt unmöglich iſt, ihn falſch zu verſtehen. Der Dichter ſagt: Bakchus band ſich den Gürtel um, μεσσατιω ςηθει, mitten um die Bruſt; demohngeachtet nim̄t der Kritiker dieſe Mitte der Bruſt für den Nabel: hic ego medium pectus *umbilicum* interpretor. Denſelben Fehler begeht er bei dem Gürtel der Nymphe Nicea des nämlichen Dichters.[5]

Nicht richtiger ſcheint die Idee geweſen zu ſein, die ſich Nikolaus Heinſius von dem Gürtel der Venus machte;[6] wie man aus der Verbeſſerung ſchließen kañ, die er bei der Stelle des Claudianus anbringen wollte, wo dieſer Dichter von der Venus ſagt:

1) Not. ad Marm. Arundel. p. 24.

2) Dionysiac. l. 42. p. 527. [Conf. Analecta, t. 3. p. 105.]

3) Dausqu. annot. in Q. Calabr. p. 246.

4) Dionysiac. l. 14. p. 257.

5) L. 15. p. 279.

6) Advers. l. 3. c. 4. p. 428.

Ora decet neglecta ſopor; faſtidit amictum
Æſtus. 1)

Er ſezet das Wort *ceſtus* anſtatt *æſtus*, und glaubt, daß Venus, ob ſie hier gleich von allen Kleidern in der Hize des Tages entblößt beſchrieben wird, doch den Gürtel um den Leib gebunden zurükbehalten hätte.

Dieſer Gürtel der bekleideten Venus, und der andere unter der Bruſt befindliche, haben eine völlige Gleichheit mit den Gürteln, welche die Amazone Hippolyta bei Seneca dem Tragiker hat. Er ſagt von dem Gürtel der Seiten:

Aurata religans ilia balteus;

und von dem unter der Bruſt:

— — *Nivei vincula pectoris.* 2)

Unter den Scribenten, von welchen Homerus in Abſicht der wahren Gegend, wo Venus ihren κεςος ἱμας hinband, verſtanden zu ſein ſcheint, finde ich den Scholaſtiker Leontius, der in einem griechiſchen Siñgedichte zum Lobe einer Tänzerin ſagt: ſie hätte den Ceſtus der Venus unter den Lenden, ὑπεκ λαγονων, das iſt: um die Seiten. 3)

1) Epithal. Pall. v. 6.

2) Hercul. fur. v. 542 et 544.

3) [Analecta, t. 3. p. 105.]

Numero 33 der Denkmale, eine Venus, die von Nymphen bedient wird, iſt von Winckelmañ in den Erklärungen übergangen worden. Das Bild ſcheint von einer Gemme genommen zu ſein.]

Dreizehntes Kapitel.

Der Liebesgott.

I.

Die Hake, die Amor auf einigen tief oder erhoben geſchnittenen Steinen,[1] und auf einigen Münzen des Septimius Severus hat,[2] und die verſchiedene Altertumsforſcher für eine umgekehrte Fakel anſehen, muß man nicht für einen Einfall und ein bloßes Spiel der Einbildung der Künſtler halten. Meines Bedünkens hat ſie auf dieſen Abbildungen eine tiefer liegende Bedeutung, und ſcheinet das Bild einer Vorübung zur Ringerſchule. Die jungen Athleten pflegten die Straße der Paläſtra mit der Hake zu bearbeiten; und vor Alters ſah man im Capitolio die Bildſäule eines Jünglings mit der Hake, rastrum,[3] in der Stellung, den Sand loszuhauen, um ſich zu üben, und um ſich zum Ringen und zu den andern gymnaſtiſchen Spielen vorzubereiten. Darum nahm Theokrits Ägon die Hake, σκαπανη, auf ſeiner Reiſe nach Elis mit, nebſt zwanzig Schafen zur Verzehrung während ſeines Aufenthalts daſelbſt.[4] Scaliger führt eine Münze von der Inſel Chios an, wo auf der Hauptſeite ein Sphinx abgebildet war, und auf der Rükſeite eine Hake mit dieſer

1) Montfauc. Antiq. expl. t. 1. pl. 113. n. 6. p. 180.

2) Vaillant num. Imp. ær. t. 1. p. 110. 116.

3) Festus, v. *rastrum*.

4) Casaub. lect. Theocr. ad Idyll. 4. [v. 6. et Schol. ad h. l.]

Unterſchrift: ΛΑΜΠΡΟΣΧΙΟΣ, welches vielleicht der Namen eines berühmten Athleten von dieſer Inſel war, der Λαμπρος hieß. [1] — Doch will ich nicht läugnen, daß bei dem ſo abgebildeten Amor irgend eine andere Anſpielung zum Grunde liegen könne; als, unter vielen andern, die auf Amor den Ackersmañ, in dem Verſe des Nonnus:

Ασπορον ηροσε κοσμον Ερως φιλοτητος αροτρευς. [2]

II.

[Numero 32.]

Ferner befindet ſich unter den Beiwörtern des Amors auch das Wort *claviger,* nicht von der Keule, die Amor auf einigen Marmorn und geſchnittenen Steinen führt, wie z. B. auf dem Stein des ſtoſchiſchen Kabinets, den ich hier unter Numero 32 meinen Leſern vorlege: ſondern von Schlüſſeln.

Von den ſchlüſſeltragenden Gottheiten iſt die bekañteſte die dreigeſtaltige Hekate; und der Schlüſſel, den ſie trägt, ſcheint den zur Unterwelt zu bedeuten. Vielleicht heißt Äakus, der Höllenrichter, in derſelben Bedeutung der Schlüſſelträger, κληδουχος. [3] Nicht ſo bekañt iſt dieſes Beiwort bei der Sonne; [4] und bei Minerva, [5] die nach Äſchylus allein die Schlüſſel zum Behältniß der

1) Animadv. in chron. Euseb. p. 47.

2) Dionysiac. l. 7. princ.

3) Muratori Inscr. p. 1321. Conf. D'Orvill. animadv. in Charit. p. 39.

4) Procli hymn. in Sol. v. 3. ap. Fabric. bibl. Græc. t. 8. p. 508.

5) Spanhem. observat. in Callim. p. 591.

Blize Jupiters finden koñte.[1]) Daſſelbe Beiwort bekömt Amor in einem orphiſchen Hymnus; allein Schwarz glaubte in ſeiner Abhandlung de Clavigeris,[2]) daß es da nicht in eigentlicher Bedeutung gebraucht ſei. Er hatte nicht bemerkt, daß, auſſer den von mir an einem andern Ort[3]) angeführten Stellen der Alten, daſſelbe Beiwort dem Amor von Euripides in folgender Stelle ſeines Hippolytus beigelegt wird:

> Ερωτα δε, τον τυραννον ανδρων,
> Τον τας Αφροδιτας
> Φιλτατων θαλαμων.
> Κληδουχον.[4])

Dieſe Stelle erläutert genugſam jene beim Orpheus; und zeiget, warum Amor Schlüſſel trägt; nämlich, um das Schlafgemach der Venus zu bewahren und zu öfnen, und dadurch den Genuß der Freuden der Liebe zu erhalten. Auch in Bezug auf die Schlüſſel der Prieſter und Prieſterinen kömt bei demſelben Euripides der Schlüſſel der dem Apollo heiligen Kaſſandra vor.[5]) — Amor auf unſerer Gemme führt mit der linken Hand, wie Herkules, die Keule, und trägt in der Rechten einige Schlüſſel, welche ein Ring zuſammenhält. Die κλεῖδες, Schlüſſel, bedeuten in der Sprache der Epheſier auch Kronen, wie uns der Scholiaſt des Euripides berichtet.[6])

1) Eumen. v. 938.

2) §. 5.

3) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 11 Abth. 730 Num.]

4) Vers. 538.

5) Troad. v. 257.

6) Ad Troad. v. 256.

III.

[Numero 33.]

In dieſem Werke kommen ſehr wenig Gemmen vor, die blos idealiſch und allegoriſch ſind; unter ihnen iſt eine der ſchönſten der geſchnittene Stein Numero 33, den Lord Hope in Engeland beſizt. Es iſt darauf ein kleiner Liebesgott vorgeſtellt, der mit einer brennenden Fakel im Begrif des Entfliehens iſt, indem er zugleich einen äuſſerſt betrübten Knaben umarmt.

Dieſe nicht in der Fabel begründete Vorſtellung köñte man vielleicht auf mehrere Arten erklären; die Gelehrten werden freies Feld finden, um ihren Scharfſiñ zu üben. Indeſſen käñ man ſich einbilden, es ſei hier die verliebte Leidenſchaft vorgeſtellt, der keine wechſelſeitige Neigung entſpricht, und die daher zur Verzweiflung gebracht iſt, nachher aber von einem Strahl der Hofnung getröſtet wird.

Das Bild der verliebten Leidenſchaft wäre dañ der Knabe, der durch eine heftige Liebe entzündet davon eilet, weil er von dem Gegenſtande ſeiner Glut und Schmerzen gleichſam verlaſſen iſt. Er entflieht aber, halb in ein Gewand gewikelt, um die Feuchtigkeit und Kälte der Nacht anzuzeigen. Der eine der beiden andern Liebesgötter hat gleichfalls ein Gewand; und Sappho läßt den Amor mit einem langen purpurnen Gewande vom Himmel herabſteigen.[1] Die Stellung des vorwärts gebeugten und gekrümten Körpers iſt dem Ariſtophanes zufolge denen, die eine Laterne tragen, eigen;[2] ſie gehen darum ſo, damit der Wind ihnen das Licht nicht auslöſche, wie der Scholiaſt dieſe Stelle des

1) Ap. Polluc. l. 10. segm. 124.

2) Lysistr. v. 1004.

Dichters erklärt. [1] Auf dieſelbe Art ſieht man einen kleinen Amor mit andern ſeinesgleichen auf einem achtekichten Altare im Muſeo Capitolino, und auf zwei geſchnittenen Steinen des ſtoſchiſchen Kabinets abgebildet. [2]

Die verliebte Leidenſchaft, nach unſrer Allegorie, findet nun weder Troſt noch Raſt; ſie ſuchet, um ſo viele Leiden zu endigen, ſich des Lebens zu berauben, und der ſteile Fels kan̄ dieſen ſchreklichen Entſchluß anzeigen. Doch kan̄ der Fels auch jenen berühmten leukadiſchen Fels vorſtellen, den man als das lezte Mittel gegen die Liebe für diejenigen anſah, die Muth genug hatten, ſich von da herabzuſtürzen. Auf der Spize dieſes Vorgebirges war ein Tempel des Apollo; und an einem ſeiner feierlichen Feſte ward jährlich ein Verbrecher von dieſem Felſen herabgeſtürzt. Dieſe Strafe hielt man für ein Sühnopfer, das man den Göttern bringen müßte, um das Unglük, das den Staat bedrohete, abzuwenden. Der Verurtheilte ward erſt ganz mit Vogelfedern bekleidet, um ihn in der Luft zu erhalten; und unter den Abhang waren Nachen geſtellt, um ihm das Leben zu retten. Hernach verban̄te man ihn aus dem Lande, um die Abſicht der Ceremonie zu erfüllen. [3]

Der Sprung von dieſem Felſen war auch der lezte Ausweg, den die hofnungsloſen Verliebten ſuchten. Man behauptet, daß Cephalus, um ſich von ſeiner Liebe zu Ptaolus zu heilen, der erſte war, der dieſen Sprung that; und daß Sappho, die keine Gegenliebe von Phaon erhielt, ſich auf dieſelbe Art zu heilen verſuchte. [4] Auch ſoll die Kö-

1) Conf. Suid. v. απικεκυφαμεν.

2) [2 Kl. 11 Abth. 629 — 630 Num.]

3) Strab. l. 10. [c. 2. §. 9.]

4) Suid. v. Σαπφω. Scaliger. in Cirin. p. 69. [Strab. l. c.]

nigin von Karien, Artemiſia, die erſte dieſes Namens, die den König Xerxes auf ſeinem Zuge gegen die Griechen begleitete, dieſen Sprung gethan haben, um den Dardanus oder Lygdamus, den ſie ſo unſäglich liebte, zu vergeſſen. [1]) Andere behaupten, daß ein gewiſſer Phokus, ein Nachkomme des atheniensiſchen Königs Kodrus, der erſte war, der dieſes Mittel ergrif; und Ptolemäus Hephäſtio neñt ſieben andere Perſonen, die ſich von der Liebe auf dieſem Wege befreien wollten. [2])

Die verliebte Leidenſchaft nun auf unſerm Steine iſt ſchon im Begriffe, dieſen traurigen Vorſaz auszuführen; als ſie von einem geneigtern Amor zurükgehalten wird. Dieſer köm̃t mit erhobner Fakel, und ſcheint ihr zu verſprechen, er wolle ihre verachtete Liebe rächen, und das Herz des geliebten und unempfindlichen Gegenſtandes mit einem Feuer anzünden, das ihrer verliebten Sehnſucht entſpräche. Auch Moſchus legt dem Amor eine Fakel bei. [3]) — Die Bewegung der aufgehobnen Hand in Verbindung mit dem Ausdruk des Geſichts zeigt uns die Gebärde eines Menſchen, der jeder Hofnung entſagt, und ſich der Verzweiflung überläßt; aber die andere Hand, die Amor umarmt, zeigt ſeine Sehnſucht nach Troſt, die ſich auf einige ihm gemachte Hofnung gründet, auf die er aber noch wenig trauet.

Der Beſizer dieſer Gemme erhielt auch in Rom zwei ſehr ſchöne Knaben, die mit Aſtragalen ſpielen: der eine ſteht, und man ſieht ihm an ſeiner frohen und lachenden Mine den Sieg an; der andere ſizt

1) [Plutarchus, den der Autor citirt, ſagt nirgends etwas hievon; man muß den Ptolemäus Haphäſtio (ap. Phot. p. 491.) nachſehen.]

2) Ap. Phot. l. c.

3) Idyll. Ερως δραπετης. v. 23.

auf dem Sokel, und iſt über ſeinen Verluſt betrübt. Unter ihm ſieht man zwei hingeworfne Aſtragalen; und der andere Knabe hält ſechs Aſtragalen in der linken unter der Bruſt zuſammengezognen Hand, worin er ſie nur mit großer Mühe faſſen kañ. Dieſes Kunſtwerk iſt dem mit Ganymedes ſpielenden Amor beim Apollonius aus Rhodus ſo ähnlich, [1]) daß es der Künſtler aus der Vorſtellung des Dichters ſcheint genommen zu haben. Auch bei dieſem hält der kleine ſtehende Liebesgott feſt unter der Bruſt die linke Hand voll von Aſtragalen, die er dem Ganymedes abgewonnen hat, der gebükt und verdrießlich auf der Erde ſizt, weil ihm nur noch zwei Aſtragalen, nachdem er den dritten geworfen hatte, übrig geblieben ſind. [2])

1) Argonaut. l. 3. v. 117 et 126.

2) [G. d. K. 9 B. 2 K. 24 §.]

Vierzehntes Kapitel.

Pſyche.

[Numero 34.]

Die Abbildung der Pſyche iſt immer allegoriſch; aber eine beſondere Allegorie ſieht man in ihrer Abbildung auf dem geſchnittenen Steine Numero 34. Sie ſtüzt ſich auf eine Hake mit zwei Zinken, δικελλα, bidens, die man als ein Siñbild des Akerbaues deuten kañ; ſie ſcheint die Ruhe und den Frieden der Seele beim Landbau vorzuſtellen,[1] als bei der nüzlichſten und edelſten Beſchäftigung, die, wie Muſonius beim Stobäus ſagt, mehr, als jede andere Arbeit, der Seele Fähigkeit und Freiheit gibt, ſich dem Nachdenken zu überlaſſen und Keñtniſſe zu ſammeln.[2]

Nach dem Chaos, ſo lehrt die fabelhafte Theologie des Heſiodus,[3] wurde zugleich mit der Erde Amor geboren. Dieſer, der Seelenruhe ſo zuwider, wie die Hake dem Kriegsgeräthe[4], hat Luſt daran, Unruhen und Krieg zu erregen, und nach des Ariſtophanes Beſchreibung, alles in Unordnung zu ſtürzen.[5]

1) [Dieſe Auslegung ſoll von Pichler herkommen, der ſie beim Verkaufe dem Lord Hope mitgetheilt habe, ſagt ein Recenſent. Als weñ Winckelmañ auf die Auslegung eines Andern, der noch obendrein kein Gelehrter war, gewartet oder vertraut hätte!]

2) Serm. 54. p. 370.

3) Conf. Aristoph. Av. v. 697.

4) Suid. v. δικελλα.

5) L. c. v. 702.

Et assidue prœlia miscet Amor. 1)

Hier iſt er nur gleichſam auf der Lauer mit einem Knie zur Erde, und mit einem Helm in den Händen; vielleicht in Bezug auf ſein unruhiges Naturell, und um jenen andern Amor, der Anteros hieß, und für einen Sohn des Mars gehalten war, 2) vorzuſtellen.

Auch ließe ſich auf dieſe Abbildung anwenden, was Plato ſagt: daß von den beiden Amorn der böſe die Unordnungen der Jahrszeiten und der Witterungen verurſache, wodurch die Früchte der Erde und die Arbeiten ihrer Anbauer zerſtört würden. 3) Gleichwohl heißt er bei einem ungenañten Dichter *rure natus* 4), und Tibullus ſagt:

— *inter agros interque armenta Cupido.* 5)

1) Tibull. l. 1. eleg. 3.

2) Cic. de nat. Deor. l. 3. c. 23. [Pauſan. l. 1. c. 30. l. 6. c. 23. Procl. in Plat. Alcib. I. c. 43.]

3) Sympos. p. 182.

4) Pervigil. Vener. v. 138.

5) L. 2. eleg. 1. v. 67.

Funfzehntes Kapitel.

eergottheiten und Meerungeheuer.

I.

Triton.

[Numero 35.]

Die Urſache, warum ich den koloſſalen Kopf, der ſich in der Villa Medici befindet, unter Numero 35 beibringe, iſt nicht die Gelehrſamkeit, ſondern die vorzüglichſte Kunſt, womit er zur Vollendung gebracht iſt. Man ſieht darin einen Triton, oder einen andern Meergott, vorgeſtellt, mit einer Art von Fiſchkiefern, griechiſch βραγχεια[1]), die bei ihm ſtatt der Augenbraunen ſind; ſie ſcheinen angeklebt, und aus einer einzigen Haut zu beſtehen, ähnlich den Augenbraunen des Meergottes Glaukus in einem von Philoſtratus[2]) beſchriebenen Gemälde: οφρυς λασιαι συναπτουσαι προς αλληλας. Dieſe Fiſchkiefern laufen ihm quer über die Baken und die Naſe, und drehen ſich dañ zum Kinne. Mit derſelben ſiñbildlichen Angemeſſenheit, und auf angeführte Art, findet ſich ein Hermes mit zwei Geſichtern in dem Muſeo Capitolino; man erkeñt ihn an dieſem Zeichen und Attribute für einen Meeresgott. Dieſelben Kiefern ſieht man gleichfalls bei den mehreſten Tritonen angedeutet, vorzüglich bei denen auf einer Grabkiſte in dem nämlichen Muſeo.

1) Theocrit. Idyll. XI. v. 54.

2) L. 2. Icon. 15. p. 833.

II.

Polyphem.

[Numero 36.]

Die Abbildung Polyphems, Sohn Neptuns, auf einem Basrelief in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, hier Numero 36, verliert den Preis der Seltenheit nicht bei zwei herculaniſchen Gemälden, die denſelben Rieſen vorſtellen; deñ man muß bedenken, daß unſer Kunſtwerk das einzige iſt, worauf er ſich in Marmor findet. Er ſinget ſeine Liebe zur Galathea, indeß ein kleiner Liebesgott ihm den Geſang oder die Gedanken einzugeben ſcheint. Seine Cithar beſteht ſehr grob aus Baumäſten; das Plektrum in der rechten Hand wird ein Holz oder etwas ähnliches geweſen ſein, das zu einer ſolchen Cithar paßt. Übrigens hat der alte Arm ſich von dem Grunde des Marmors abgelöſet, und iſt verloren gegangen; der ihm angeſezte iſt neu.

III.

Scylla.

[Numero 37.]

An dem Marmor Numero 37, der in der Villa Madama auſſerhalb Rom ſteht, ſieht man auf der einen Seite einen Centaur mit einem kleinen Amor ſizen, auf der andern Seite Scylla, deren Geſtalt ſchon aus andern Denkmalen bekañt iſt. Doch kañ unſer Marmor einen deutlichern Begrif von dieſem fabelhaften Ungeheuer verſchaffen, da die Figur faſt von natürlicher Größe iſt. Eine

Art von Schürze, die ihr von dem Gürtel herabfällt, bedeutet vielleicht ihre Schamhaftigkeit; deñ Scylla blieb im jungfräulichen Stande. Doch ſcheint der Künſtler einer Gemme vom älteſten Style, wovon ſich eine antike Paſte im ſtoſchiſchen Kabinet 1) erhalten hat, die Scylla bekleidet gebildet zu haben; das Kleid liegt ihr feſt am Leibe. Sicht man unſern Marmor als ein öffentliches Denkmal an, ſo köñte man es für die ſiñbildliche Vorſtellung irgend einer glüklichen Seeſchlacht halten; wie man deñ auf einigen Münzen des Sextus Pompejus einen Sieg zur See durch die Scylla angedeutet findet. 2)

1) [2 Kl. 9 Abth. Num. 479.]

2) Le Beau, Mém. I. sur le Med. restit. p. 351.

Sechzehntes Kapitel.

Mercurius.

I.

[Numero 38.]

Der runde Altar in hetruriſcher Manier, aus dem Muſeo Capitolino, hier Numero 38, enthält drei Figuren: Mercurius, Apollo und Diana.[1] Mercurius hat einen ſpizen Bart; ſo wie er auf einer von den Seiten des dreiekichten hetruriſchen Altars in der Villa Borgheſe abgebildet iſt, von welchem ich unter Numero 15 die Seite beigebracht habe, auf welcher Juno mit der Zange iſt. Der Beinamen σφηνοπωγων,[2] den Mercurius führte, ſcheint keinen gedrehten, geflochtenen Bart zu bedeuten, wie die Erklärer des Pollux[3] es überſezen; ſondern einen Bart, der dem unſeres Mercurius gleichet, das heißt: einen keilförmigen.[4] Maſken mit ähnlichen Bärten ſcheinen Ἑρμονειοι genañt worden zu ſein;[5] die Benennung wäre dañ von den alten Abbildungen Mercurs genommen, denen ſie in den Bärten glichen.

Ich erinnere mich hier einer Bildſäule eines

1) [Man ſehe G. d. K. 3 B. 2 K. 14 §. Note.]

2) Pollux, l. 4. segm. 134 et 137. Girald. hist. deor. synt. 9. p. 307.

3) L. c.

4) Scaliger. poët. l. 1. c. 14.

5) Pollux, l. c. segm. 145. [G. d. K. a. a. O. Note.]

kaum mañbaren Mercurs, der einer Frau liebkoſet; ſie ſteht im Garten des farneſiſchen Palaſtes. Der daran fehlende Kopf iſt durch einen neuen erſezt worden; dieſer iſt zwar jung, aber bärtig, doch nicht mit ſpizem Barte. Man köñte in dem Barte eine Nachahmung des hetruriſchen vermuthen; aber nur ſo, wie ſie jemand, der die Alten nicht zu Rathe ziehen können, machen würde. Eine ſo ſeltſame Idee bei Mercur ſcheint mir nicht eigentümlich und freiwillig bei einem neuen Bildhauer entſtanden zu ſein; ich ſehe ſicherlich die Angabe eines Gelehrten darin, der vielleicht den homeriſchen Mercur πρωτον ὑπηνητην [1]) dadurch hat ausdrüken wollen. Allein er verſtand dieſe Worte unrecht: ſie bedeuten nicht einen, dem der Bart zu wachſen anfängt, wie der hier genañte Mercur iſt; ſondern einen Jüngling, auf deſſen Kiñ ſich das erſte Milchhaar zeigt; und ſo iſt das Alter des Mercurs, der bei Lucian ὑπηνητης heißt. [2])

Das Mädchen, welches der farneſiſche Mercur umarmt, ſcheint nicht Venus vorzuſtellen, die dem Plutarchus zufolge jenem Gotte darum beigeſellt wurde, weil man ausdrüken wollte, daß der Genuß der Vergnügungen mit der Anmuth des Redens verbunden ſein müße. [3]) Sie ſcheint es nicht: theils weil ihr Alter zu zart iſt, theils weil die Gebärde dieſer Figur keiner Venus zukömt. Eher köñte man ſie für Akakallis, eine Tochter des Minos, halten, oder für Herſe, eine Tochter des Cekrops, oder Eupolemia, Myrmidons Tochter, [4]) von welchen allen dem Mercur Kinder

1) Ιλ. Ω. XXIV. v. 348. [et Schol. ib.]

2) De ſacrific. [c. 11.]

3) Præc. conjugal. princ.

4) Hygin. ſab. 14.

geboren waren; oder Antianira, Echions Mutter.[1] Doch in Rükſicht auf das zarte Alter dieſer Figur könte man auch Proſerpina darunter verſtehen, die dem Mercur drei Söhne gebar;[2] wen man nämlich annimt, daß ſie dieſes that, ehe ſie vom Pluto entführt worden, welches in ihre frühſte Jugend treffen würde. Endlich könte man auch ſagen, es ſei die Nymphe Lara, die Mutter von zwei Laren, deren Vater Mercur war.[3] — Auf dem Fußgeſtelle dieſer beiden Figuren ſieht man die Schale einer Schildkröte gebildet, wahrſcheinlich in Bezug auf die vom Mercur erfundene Leyer, wie ich hernach ſagen werde.

II.

Mercur war der Mundſchenk bei der Göttertafel, und reichte ihnen die Ambroſia, wie Sappho und Alcäus uns lehren;[4] daher wird er in einer Inſchrift Menestrator genant, und daſſelbe bedeutet der ihm beigelegete Namen Καμιλλος.[5] Man ſieht Mercur in Verwaltung dieſes Amtes auf einer von den Seiten des dreiekichten Fußgeſtelles eines marmornen Leuchters im Palaſte Barberini; ich habe dieſes Denkmal bei Numero 16 erwähnt, wo ich von Mercurs Nachfolgern in dieſem Amte rede. Derſelbe Mercur hält einen Widder, wie man vor Alters bei einigen ſeiner Bildſäulen in Öchalien und in Elis ſah;[6] aber nicht, wie Voſ-

1) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 52 et 56.

2) Tzetz. ad Lycophr. v. 680.

3) Ovid. fast. l. 2. v. 559.

4) Athen. l. 10. [c. 7. n. 25.]

5) Plutarch. in Numa. [c. 7.]

6) Pausan. [l. 2. c. 3.] l. 4. [c. 33.] l. 5. [c. 27.]

ſius es erklärt, um die Niedrigkeit des Gewiñſtes beim Handel, worüber dieſer Gott der Aufſeher war, anzuzeigen.[1]) Der gelehrte Mañ erinnerte ſich vielleicht nicht der Erklärung dieſes Siñbildes beim Pauſanias, nämlich: weil Mercur für den Beſchüzer der Heerden gehalten wurde.[2]) Er kañ den Widder auch noch aus zwei andern Urſachen haben: entweder, weil er ſich in einen Widder verwandelte, als er Penelope zu gewinnen ſuchte; oder, um die Verwandlung des Bakchus in dieſes Thier anzuzeigen, die Jupiter vornahm, um ihn den Verfolgungen der Juno zu entziehen, worauf ihn hernach Mercur zu den Nymphen brachte, die ihn erzogen.[3]) Daher muß man als auf Mercur bezüglich einen Widderkopf anſehen, der an einem dieſem Gotte gewidmeten Altar gearbeitet iſt; das lezte ſieht man aus dem Flügelhut (Petaſus) und dem Schlangenſtab (Caduceus), die daran gebildet ſind. Dieſer in der Villa Borgheſe ſtehende Altar iſt der größte von allen, die ſich in Rom finden; er wurde entdekt in den Ruinen eines kleinen Tempels, der am Circo Maximo ſtand.

III.

[Numero 39.]

Etwas ſeltſam iſt die Schildkröte auf Mercurs Schulter, wie man dieſe Vorſtellung auf der flachen Seite eines Käfers[4]) im ſtoſchiſchen Kabinet,

1) De rel. Gent. l. 9. c. 20. p. 792.

2) [L. 2. c. 3.]

3) Apollodor. l. 3. [c. 4. sect. 4.]

4) [Über Scarabäen oder Käfer ſehe man G. d. K. 2 B. 3 K. 15 §. u. 3 B. 2 K. 17 §.]

hier Numero 39, findet. Dieſe Vorſtellung ſcheint einige Ähnlichkeit mit einer kleinen an der Wand eines Tempels zu Theben in Ägypten gemalten Figur zu haben, woran nach Pocockes Bericht [1]) der Kopf mit der Schale einer Schildkröte bedekt iſt, und neben welcher man eine andere Geſtalt mit zwei Flügeln am Kopfe ſieht. Dieſe zwei Geſtalten, die der genañte Scribent blos anzeigt, ohne ſich um ihren Namen, noch um ihre Bedeutung zu bekümmern, ſtellen wahrſcheinlich beide den ägyptiſchen Mercur vor. Die Ägypter behaupten, Mercur habe in ihrem Lande die Leyer erfunden, und dazu das Haus einer Schildkröte gebraucht, die nach Zurüktretung des Nils in ſein Bette auf dem Troknen zurükgeblieben ſei. [2]) Ein Mercurskopf von griechiſchem Style, bei dem Bildhauer Herrn Bartholomä Cavaceppi zu Rom, woran gleichfalls ein Schildkrötenhaus die Bedekung ſtatt des Petaſus macht, beſtätigt noch mehr, daß unter dieſer Kopfbedekung des Gottes ein Zug einer uns unbekañten Fabel verborgen liegt; worauf ſich deñ auch die Schildkröte unſerer Gemme beziehen wird. — In der linken Hand trägt dieſer Mercur eine kleine nakte Figur, die vielleicht Proſerpina iſt, welche dieſer Gott aus der Unterwelt zurükbrachte, und ihrer Mutter, der Ceres, wiedergab; deñ bekañtlich war es ſein Amt, die Seelen nach Elyſium zu führen, und ſie von da zurükzubringen. [3]) Dieſelbe Vorſtellung glaubt man an einem kleinen Mercur von Erzt zu ſehen, der eine bekleidete und mit einem zugeſpizten Diadema gezierte kleine Figur trägt. [4]) Viel-

1). Descr. of the East. t. 1. p. 108.

2) Euseb. præpar. Evang. ex Diod. Sic. l. 2. p. 29

3) Horat. l. 1. od. 10. [v. 17 — 19.

4) Gori Mus. Etrusc. l. 1. tab. 38.

leicht kañ die kleine Geſtalt auf unſerm Steine auch die dem Mercur zugeſchriebene Macht bedeuten, die Seelen durch Beſchwörungen aus Elyſium heraufzurufen.[1])

Der Helm, den Mercur in einigen alten Denkmalen auf dem Kopfe trägt,[2]) iſt Plutos Helm, Αἴδος κυνεη, mit welchem beſchirmt er gegen die Titanen ſtritt.[3]) Denſelben Helm nahm Minerva, als ſie mit Diomedes auf deſſen Wagen gegen Mars zog.[4]) Auch Perſeus war mit dem nämlichen Helm gegen die Gorgonen gerüſtet; er hatte die Kraft, den Perſeus allen unſichtbar zu machen, indeſſen dieſer ſelbſt alles ſehen koñte.[5])

1) Prudent. contra Symmach. l. 1. p. 285.

2) Gori Mus. Etrusc. t. 2. p. 106. [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 8 Abth. 405 Num.]

3) Apollodor. l. 1. [c. 2. sect. 1.] Pausan. l. 5. [c. 27.]

4) Ιλ. E. V. v. 845.

5) Apollodor. [l. 2. c. 4. sect. 2.]

Siebzehntes Kapitel.

Apollo.

I.

[Numero 40.]

Unter den ſchönſten Bildſäulen des Apollo war die marmorne von Praxiteles berühmt, die den Beinamen Sauroktonos, das iſt: Eidexentöder, führte.[1]) Es hat ſich die Idee davon auf einem geſchnittenen Stein erhalten.[2]) Aber zwei andere Bildſäulen in der Villa Borgheſe, die denſelben Apollo vorſtellen, ſind von keinem Antiquar erwähnt worden. Die kleinſte ſteht mit andern Figuren um einen Brunnen; die ſchönſte und zum beſten erhaltene aber befindet ſich in der obern Loggia des Palaſtes, und wäre des Meißels des genañten großen Künſtlers nicht unwürdig. Ich bringe ſie unter Numero 40 bei.[3])

Beide Geſtalten ſtellen den noch ſehr jungen Apollo, βȣπαις, vor,[4]) ſo wie der vorgenañte Apollo des Praxiteles war: Fecit et *puberem* Apollinem subrepenti lacertæ cominus sagitta insidiantem, quem *Sauroctona* vocant;[5]) und wie er damals ſoll geweſen ſein, als er dem König Admetus als Schä-

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 10.

2) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 14 Abth. 1120 Num.]

3) [G. d. K. 5 B. 3 K. 10 §. 9 B. 3 K. 15—17 §.]

4) [Analecta, t. 2. p. 298.]

5) [Plin. l. c.]

fer diente. Er hieß, wegen des lezten Umſtandes Νομιος, der Hirt;[1]) imgleichen Amphryſius, von dem Fluſſe Amphryſus, an deſſen Ufern er die Heerde des Königs waidete.[2]) Beide Geſtalten ſind in der Stellung, eine Eidexe zu belauern, die an einem Baume hinaufkriecht, an deſſen Stam̃ ſie ſich mit dem linken Arme ſtüzen. Im Palaſte Coſtaguti ſteht ein Apollo Sauroktonos, woran viele Stellen ergänzt ſind, und der Kopf neu iſt; aber alt iſt der Stam̃ des Baumes, an dem die Eidexe gebildet iſt.

Dieſen Abbildungen Apollos gleichet in der Stellung und Gebärde eine der ſchönſten Figuren aus Erzt, die uns aus dem Altertum geblieben ſind. Sie iſt eines der koſtbarſten Kleinode in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, fünf Palm hoch. Ehe man indeſſen die vorher beſchriebenen Abbildungen kañte, war ſie unverſtändlich; indem der Baum daran fehlte. Izo ſieht man ſie, wie jene an einen Stam̃ von Erzt geſtüzt, der hinzugefügt iſt, und worauf eine nach der Natur gebildete Eidexe von Silber hinaufkriecht.

Apollo Νομιος wird auch durch den krummen Schäferſtab (Pedum) angedeutet, den man zu den Füßen einer ſehr ſchönen Bildſäule dieſes Gottes, in der Villa Ludoviſi, gebildet ſieht. Der Kopf der Bildſäule iſt einer der ſchönſten von alter Arbeit, und überaus gut erhalten.

Es bietet ſich mir hier die Gelegenheit dar, eine unrecht verſtandene Stelle des Athenäus zu bemerken,[3]) wo eine der redend eingeführten Perſonen die andere fragt: ob ihr ein gewiſſer dort an-

1) Callim. hymn. in Apoll. v. 47.

2) [Ib. conf. et annot.]

3) L. 13. [c. 8. n. 81. G. d. K. 5 B. 5 K. 42 §.]

geführter Vers des Simonides gefalle, und ob ihr das von dieſem Dichter dem Apollo ertheilte Beiwort χρυσοκομας ſchön zu ſein bedünke? Ουδε τοδε σοι αρεσκει Σιμωνιδειον;

Πορφυρεον απο ϛοματος ἱεισα φωναν παρθενος.

Ουδ᾽ ὁ ποιητης εφη λεγων χρυσοκομαν Απολλωνα; Dalechamp hat in der lateiniſchen Überſezung des Athenäus dieſes als einen behauptenden Saz, und nicht frageweis angenommen; wodurch er den Franz Junius[1] und Andere verführte, aus dem Athenäus einen der wahren Meinung entgegengeſezten Siñ zu ziehen. Der genañte Schriftſteller über die Malerei der Alten will behaupten, die älteſten Maler hätten Apollo nicht mit goldgelbem, ſondern mit ſchwarzem Haar gemalt. Aber welche ſind dieſe Maler? Zwar hat Homer in dem Hymnus auf dieſen Gott die Farbe ſeiner Haare nicht beſchrieben; allein bei ihm iſt ſonſt das gelbe Haar immer als Merkmal der Schönheit den Jünglingen ſogar beigelegt: er gibt es dem Achilles und Menelaus. Faſt alle jungen Helden werden von den andern Dichtern mit Haaren dieſer Farbe vorgeſtellt. So neñt Ovidius den Theſeus blond,[2] und Catullus beſchreibt Ariadne:

— in *flavo* sæpe hospite suspirantem.[3]

Jaſon war ſo abgemalt;[4] Ödipus wird mit ſolchen Haaren von Euripides vorgeſtellt;[5] und Hippolytus, des Theſeus Sohn, bei Seneca.[6]

1) De pict. veter. l. 3. c. 9. p. 232.

2) Heroid. IV. v. 72.

3) Epithal. Pel. et Thet. v. 98.

4) Philostr. Jun. Icon. 7. [c. 872. princ.]

5) Phœniss. v. 32.

6) Hippolyt. v. 649.

Ferner iſt das gemeinſchaftliche Beiwort: der Blonde, das Apollo[1]) und Mercur[2]) führten, jederman bekañt; und endlich kommen die blonden Haare des Bakchus ungemein häufig bei den Dichtern vor.[3])

Im Gegentheil werden ſchwarze Haare von den Dichtern zum Gegenſaz der Schönheit gebraucht. So heißt Pluto beim Euripides μελαγχαιτας, der Schwarzhaarichte.[4]) Daher ſcheint es der Idee der Schönheit bei den Alten faſt zu widerſprechen, weñ Pindar ſagt: daß dem Pelops, der ſeiner Schönheit wegen von Neptunus geraubt worden, ſchwarzes Milchhaar um das Kiñ hervorſproßte.[5])

Selbſt die Jünglingsmaſken auf der Bühne waren mit gelbem Haar verſehen, um ſie dem ſchönen Gotte, πρεπων θεω καλω,[6]) das heißt: dem Apollo, der unter allen Göttern der Schönſte hieß, ähnlich zu machen. Pollux iſt am angeführten Orte nicht von ſeinen Erklärern verſtanden worden: ſie machten einen ſchönen Genius daraus; und Kuhn treñt unrichtig das Wort θεος von καλος, und glaubt, der Schriftſteller habe ſagen wollen: eine ſolche Maſke könne entweder für einen Gott, oder für einen ſchönen Menſchen paſſen.

II.

[Numero 41.]

Die ſehr ſeltne ſilberne Münze des Königs An-

1) Eurip. Jon. v. 886. [Ovid. metam. l. 12. v. 165.]

2) Virg. Æn. l. 4. v. 559.

3) Eurip. Bacch. v. 216. 457. Cyclop. v. 75. Senec. Œdip. v. 421. Epigr. ap. D'Orvill. in Charit. p. 385.

4) Alcest. v. 452.

5) Olymp. I. v. 110.

6) Pollux, l. 4. segm. 136.

tigonus I, mit dem Zunamen Soter, im Kabinet des Verfaſſers, und die einzige, die in dieſem Werke beigebracht worden, unter Numero 41, iſt, ſo viel man weiß, noch nicht bekañt gemacht. Ihr ähnlich, auch in Abſicht der Inſchrift auf der Rükſeite, iſt die Münze deſſelben Königs, die Pater Frölich anführt,[1] obwohl ſie nicht von gleichem Gepräge iſt. Ich gebe meine hier mit der gröſten Genauigkeit und in ihrer wahren Gröſe abgezeichnet; nicht wegen der kleinen Geſtalt des Apollo auf der Rükſeite, ſondern wegen des Kopfs auf der Vorderſeite.

Dieſer Kopf ſcheint auf der angeführten Münze, die in dem genañten Buche ſchlecht gezeichnet und geſtochen iſt, beſchädigt zu ſein; weil der Verfaſſer nicht wagt, mit Gewißheit anzugeben, von welcher Art die Bekränzung ſei. Doch glaubt er, es wären Schilfblätter; und macht darum einen Neptunskopf daraus. Aber er muß nicht bemerkt haben, daß man den Neptun nie weder in Statuen noch in andern Abbildungen mit Schilfblättern bekränzt findet, welche nicht ihn, ſondern blos die Köpfe der Tritonen und anderer Untergottheiten des Meeres unterſcheiden. Neptun hat immer wie Zeus das Haar mit einer ſchmalen Binde umwunden.

Auf der hier von mir beigebrachten Münze, die ſehr gut erhalten iſt und ein vorzüglich erhobenes Gepräge hat, beſteht die Bekränzung aus Epheublättern. Es köñte alſo wohl ein Silen ſein, weñ man den Apollo mit dem Silen, und die Idea des Kopfes ſelbſt mit andern Abbildungen dieſes Vormunds des Bakchus reimen köñte. Deñ in allen Abbildungen erſcheint Silen mit einer heitern und jovialiſchen Mine, und mit einem ehrwürdigen Barte, der bald kraus, wie z. B. in der berühm-

1) Annal. Reg. Syr. tab. 2. n. 1.

ten Statue der Villa Borgheſe, bald ein wenig wellenförmig iſt, ohngefähr wie bei den Köpfen, die man für Platosköpfe ausgibt. Und dañ würde ſich Silen auch noch auf unſerer Münze durch die Faunsohren keñtlich machen müßen.

Von allen dieſen Merkmalen findet ſich an unſerm Profile kein einziges. Die Mine iſt im Gegentheil ſehr ernſthaft, die Geſichtszüge ſind überladen, der Bart iſt rauh, und die Ohren kañ man gar nicht ſehen. Mir ſcheint es daher vielmehr, daß es der Gott Pan iſt, den die Griechen als den Vollkommenſten der Götter, τελεωτατον θεων, dem Pindar zufolge,[1]) nach dem Siege bei Marathon, den ſie ihm zuſchrieben, einen eignen Gottesdienſt widmeten.[2]) Der Bart und der ſein Haar umkränzende Epheu ſind die Merkmale, auf die ſich meine Hypotheſe gründet. Der aus geraden Haaren beſtehende und nach Art der Ziegenhaare in Strehnen abgetheilte Bart ſchikt ſich für den Pan, der wegen eines ähnlichen Ziegenbarts von Kallimachus γενειητης,[3]) und von den geraden Haaren φριξοκομης, ſtraubhaaricht, genañt wird.[4]) Der Epheu ſcheint auf die genaue Verbindung anzuſpielen, welche zwiſchen ihm und dem Bakchus beſtand.[5]) Es fehlen ihm hier nur, um ihn gleich zu erkennen, die Widderhörner, die er ſonſt als Merkmal hat. Indeſſen ſieht man auch aus einem Siñgedicht des Philodemus,[6]) daß die Künſtler über

1) Ap. Aristid. orat. Bacch. t. 1. p. 53. [Pindar. edit. Heynii. t. 3. p. 29.]

2) Herodot. l. 6. [c. 106.]

3) Hymn. in Dian. v. 90.

4) Lucian. Dial. Pan. et Merc. p. 229. Aristid. l. c.

5) [Diodor. ap. Euseb. præpar. Evang. l. 2. c. 1. Analecta, t. 2. p. 304. 351. t. 1. p. 228.]

6) [Ibid. t. 2. p. 91.]

die Abbildung dieſer Gottheit nicht einig waren; indem der daſelbſt beſchriebne Pan in Anſehung der Bruſt und Zeugungstheile dem Herkules glich; die Beine und Füße hingegen waren wie die des Mercurs geſtaltet, das heißt: mit Flügeln. Einen dem unſrigen ähnlichen Kopf, dem aber die Bekränzung fehlt, ſieht man auf einer Münze des Gallienus, welchen Triſtan bekant gemacht hat und den er für einen Panskopf hält. 1)

Vorausgeſezt nun, daß auf dieſer Münze ſowohl als auf der unſrigen dieſer Gott abgebildet ſei: ſo iſt es wahrſcheinlich, daß dieſelbe, da auf der andern Seite das Vordertheil eines Schiffes zu ſehen iſt, zum Andenken eines vom Könige Antigonus erfochtenen Sieges zur See geſchlagen worden, weil er ihn vielleicht dem Gotte Pan zuſchrieb, ſo wie die ſiegenden Griechen es auf dem marathoniſchen Gefilde thaten.

Die auf der Kehrſeite auf dem Schiffe ſizende kleine Figur ſcheint dem Pater Frölich nicht mänlichen, ſondern weiblichen Geſchlechts zu ſein; und daher bildet er ſich ein, Venus darin zu entdeken, die ihm zufolge wegen des Bogens bewafnet ſei, ohne indeſſen den geringſten Beweis für ſeine Meinung beizubringen. Man findet dieſe Göttin wirklich auf einigen Münzen von der Inſel Cythera, mit einem Bogen in der linken und einem Pfeile und Apfel in der rechten Hand; 2) allein, gemeiniglich trägt die bewafnete Venus das Schwert auf der linken Seite, ſo daß es von der rechten Schulter herabhängt; ferner pflegt ſie einen Spieß in der Hand zu tragen, wie man ſie auf geſchnittenen Steinen findet, oder auch in der gro-

1) Comm. hist. t. 3. p. 83.

2) Goltz. Græc. Inscr. tab. 3.

ſen Statue der Villa Borgheſe. Hier iſt ſie von einem kleinen Amor begleitet, der im Begriffe ſteht, ſich den Kopf mit dem Helme der Venus zu bedeken. Auch hat ſie die Spize des Spießes nach untenzu gekehrt, wie auf zwei Gemmen im ſtoſchiſchen Kabinet,[1] um dadurch anzudeuten, daß ſie mehr zum Frieden als zum Krieg geneigt iſt.

An der kleinen Figur unſerer Münze unterſcheidet man das Geſchlecht deutlich, und erkeñt darin ganz offenbar den Apollo. Der Delphin unter ihm ſcheint auf ſeinen Beinamen Δελφινιος, der Delphiniſche, anzuſpielen,[2] den man ihm beigelegt hat, weil er ein Schif, welches er von der Inſel Kreta nach Delos mit der erſten Colonie führte, um dieſe Inſel zu bevölkern,[3] in einen Delphin verwandelt haben ſoll.[4] Zugleich kañ auch der Delphin das παρασημον, oder das Wahrzeichen des Schiffes, anzeigen, welches auf dem Vordertheile gemalt oder ausgeſchnizt war, wobei ich auf Numero 206 verweiſe; wiewohl er auch das Symbol einer glüklichen Schiffahrt ſein kañ.[5]

III.

[Numero 42.]

Unter die Werke von nicht gewöhnlichem Inhalte kañ man den Marmor zählen, welcher in der Villa Borgheſe befindlich und hier unter Numero 42 aufgeführt iſt. Er ſtellt das Urtheil des Mi-

1) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 10 Abth. 557 — 558 Num.]

2) Homer. Hymn. in Apoll. v. 495.

3) Ibid. v. 400. 494.

4) Ibid. v. 521.

5) Phile, [Versus de animal. propriet. Heidelb. 1598. 8.] c. 65. v. 4.

das in dem Wettſtreite vor, in welchen ſich der Satyr Marſyas mit Apollo einließ. Das Urtheil ward in Gegenwart der Götter, und beſonders der Muſen gefällt. Marſyas hatte die Flöte, die Pallas weggeworfen, wie ich oben bei der Erklärung von Numero 18 bereits erzählt habe, aufgenommen, und wollte nun mit Apollo einen Wettſtreit eingehen, ſo daß dieſer die Leyer ſpielen, er aber die Flöte blaſen ſollte. Midas, der zum Richter erwählt worden war, entſchied zum Vortheile des Marſyas und ſprach ihm den Preis zu. Apollo entrüſtete ſich darüber und ſchuf ihm zum Zeichen ſeines ſchlechten und verdorbenen Gehörs Eſelsohren an den Kopf.

Apollo ſizt in der Mitte; ſeine Leier ruht auf der Cortine [oder dem Bauch[1]] des Dreifußes, ſein linker Fuß aber auf dem Pegaſus, welches eines ſeiner gewöhnlichen Symbole iſt. Gegen ihn über ſteht Midas in einer Stellung, als ob er ſich wegen ſeines einfältigen Urtheils entſchuldigen wolle, und ſich zu gleicher Zeit über die harte Strafe beklage oder Mitleid errege.

Die Gottheiten, welche dabei erſcheinen, ſind Pallas, Cybele, Diana, Mercur und Bakchus. Pallas, welche hinter dem Midas ſteht, komt bei dieſer Entſcheidung hinzu, weil hier von eben der Flöte die Rede iſt, welche ſie ehedem mit Vergnügen geblaſen hatte. Warum aber der Künſtler unter den übrigen Göttinen gerade die Cybele gewählt habe, davon ſieht man den Grund nicht ein. Sie ſizt übrigens wie gewöhnlich auf einem Stuhle mit zweien Löwen zur Seite, und gleichet ſehr der unter Numero 28 abgebildeten Cybele.

Diana nimt Theil daran, weil es auf ihren

1) [Οδυσσ. Θ. VIII. v. 437. Eurip. Supplic. v. 1202.]

Bruder Apollo ankomt, dem ſie auch zur Seite ſteht. Mercur iſt als Bote der Götter gegenwärtig, und Bakchus konte nicht von dem Urtheilsſpruche wegbleiben, welcher in der Streitſache eines Satyrs, ſeines Gefährten, ergehen ſollte, bei der noch andere Satyre dazwiſchen kommen,[1]) deren Köpfe auf dem Grunde dieſes Marmors ganz flach erhoben gearbeitet ſind. Den Bakchus erkent man daran, daß ſein rechter Arm auf dem Kopfe ruht, ſo wie er auch in einer ſehr ſchönen Statue in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani geſtaltet iſt. Durch dieſe Stellung ſieht man zwar ſonſt die Ruhe des Apollo und Herkules ausgedrükt; allein ſie bedeutet auch die Weichlichkeit des Bakchus, wie in den Abbildungen der Hermaphroditen.

Auf der linken Seite erblikt man den Marſyas an eine Fichte gebunden. Hierin ſtimt alſo unſer Marmor mit den meiſten alten Scribenten überein;[2]) dagegen aber Plinius behauptet, Marſyas ſei an einem Platanus aufgehängt worden. Auf eben dieſer Seite ſtehen noch drei Figuren mit ſogenanten phrygiſchen Müzen; ihre Kleider haben enge Ärmel und die Hoſen ſind lang, ſo wie die barbariſchen Nationen ſich zu kleiden pflegten. Sie ſtellen drei Scythen vor, von welchen der eine den verurtheilten Marſyas auf den Baum hinaufzieht; der zweite ſcheint Apollos Befehl zu erwarten; der dritte, der mit einem Knie auf der Erde in der Mitte liegt und den Kopf nach dem Marſyas hinwendet, ſchärft ein Meſſer.

Dieſe Figur ſtellt denjenigen Scythen vor, welchem Apollo befahl, den Marſyas zu ſchinden.

1) Conf. Philostr. Jun. Icon. 2. p 866.

2) Nonn. Dionysiac. l. 1. p. 10.

Er iſt auch in der nämlichen Stellung auf der Seite eines Sarkophags, der unter dem Portale der St. Paulskirche auſſerhalb der Mauer ſteht, vorgeſtellt, wo auch der andere Scythe, welcher den Marſyas auf den Baum zieht, dem auf unſerm Marmor befindlichen ſehr ähnlich iſt. Der Scythe, der das Meſſer ſchärft, beweiſet auch, (welches der von Jakob Gronovius[1]) angeführte Leonardo Agoſtini ehemals bezweifelte,) daß die Statue in der Galerie des Großherzogs von Florenz, die man gewöhnlich den Schleifer neñt, eben dieſer Scythe ſein könne. Dieſe Statue, von welcher der Kopf nie abgelöſet worden iſt, und auf deren Geſichte man ganz deutlich die Züge erkeñt, durch welche die alten Bildhauer die barbariſchen Völker zu bezeichnen pflegten, gehörte wahrſcheinlich zu einem Grupo mehrerer Statuen, welches dieſe Geſchichte vorſtellte. Auf dem Kupferſtiche, den Gronovius davon beibringt, und der nach einem andern ſchlecht gezeichneten Stiche copirt worden, iſt der Kopf etwas verändert, und, einige Haare auf der Oberlipe abgerechnet, ohne Bart; auch das Meſſer iſt anders als auf dem Originale geſtaltet. Die beſondere Übereinſtimmung der Geſichtszüge der barbariſchen Völker, wie ſie von den alten Künſtlern einmal angenommen ſind, trift nicht bei der Figur auf einem geſchnittenen Steine zu, welche der angeführte Gronovius blos aus der Urſache für den berühmten ſcythiſchen Philoſophen Abaris hält,[2]) weil ſich auf der einen Seite der Buchſtabe A und auf der andern B befindet. Allein dieſer Gelehrte hat nicht gewußt, wie dieſes auch aus vielen andern von ihm ange-

1) Thes. Antiq. Græc. t. 2. tab. 86.

2) Ibid. t. 3. aaaaa.

führten Gemmen erhellet, daß die griechiſchen Künſtler nie bei einer in einen Stein gegrabenen oder auf andern Denkmalen ausgehauenen Figur den Namen beizufügen pflegten, und daß alſo, weñ ein Name dabei befindlich iſt, derſelbe dem Künſtler oder dem Beſizer der Gemme, nicht der abgebildeten Figur, beizulegen ſei.

Auf den beiden Seiten eines Sarkophags in der Villa Altieri iſt dieſelbe Geſchichte eingehauen. Apollo ſteht mit der Leyer in der Hand, Marſyas iſt an einer Fichte aufgehängt und der Scythe bindet ihm die Füße an den Baum. Als etwas Beſonderes findet man auf dieſem Denkmale noch einen Strik, den der Scythe um den Hals hat, und an welchem Apollo ihn hält.

Unter dem Marſyas liegt eine junge halbnakte Figur mit einem Schilfrohre in der Hand. Dieſe ſcheint den Fluß Marſyas anzudeuten, der aus dem Blute dieſes geſchundenen Satyrs entſtand. Der Fluß iſt jung und ohne Bart vorgeſtellt. Hiedurch wird meinem Bedünken nach ein Fluß abgebildet, der mit ſeinem Gewäſſer nicht unmittelbar in's Meer ſtrömt, ſondern ſich in einen andern Fluß ergießt, wie der Marſyas, den der Mäander aufnim̃t. Oder vielleicht iſt er auch deßwegen jung vorgeſtellt, weil er damals erſt ſeine Entſtehung erhielt und alſo noch nicht alt ſein koñte. Beide Flüſſe ſieht man auf einer Münze Gordians des Jüngern abgebildet, wo die Figur des Marſyas anſpielungsweis eine Flöte in der rechten Hand hat.[1]

Auf einigen Münzen der Stadt Apamea hält die Figur dieſes Fluſſes in jeder Hand eine Flöte.[2]

1) Tristan, Comm. hist. t. 2. p. 526.

2) Rec. de Med. du Cab. de M. Pellerin. t. 2. pl. 43. n. 19.

Indeſſen will ich nicht behaupten, daß die unbärtigen Figuren der Flüſſe allezeit ſolche Flüſſe, wie der Marſyas iſt, andeuten; deñ unter Numero 46 komt auch der Fluß Po ohne Bart vor, ohngeachtet er ſich wirklich in's Meer ergießt.

Der Lorbeerkranz, den ſich Apollo aufſezt, wie man ihn auf einer Münze von Theſſalonich findet,[1] ſcheint auf den Sieg anzuſpielen, den er in dem oben angeführten Streite über den Marſyas davontrug.

IV.

[Numero 43.]

Das unter Numero 43 beigebrachte Monument iſt die vordere Seite eines Sarkophags, der ſich in der Villa Borgheſe befindet. Die Arbeit iſt mittelmäßig und rührt aus den Zeiten her, wo die Kunſt ſchon ſehr in Verfall gerathen war. Es iſt auf dieſem Marmor, ſo wie noch auf drei andern Bruchſtüken, die am Palaſte der gedachten Villa befeſtigt und dem gegenwärtigen Basrelief ſehr ähnlich ſind, der Sturz des Phaeton vorgeſtellt; eine Geſchichte, die jederman keñt, und deren Hauptumſtände ſich aus der Erzählung des Ovidius hinlänglich erklären.[2] Allein die Manier des Künſtlers bei der Ausführung wird doch zu einigen beſondern Bemerkungen Anlaß geben.

Man erblikt den Sonnenwagen umgeſtürzt und die Deichſel von der Axe getreñt;[3] das äuſſerſte Ende derſelben, ακροῤῥυμιον genañt,[4] befindet ſich

1) Wilde, numm. n. 72. p. 104.

2) Metam. l. 2. v. 1.

3) Ibid. v. 315.

4) Pollux, l. 1. segm. 146.

in der Mitte am Joche der Pferde. Die Deichſel verdient hier beſondere Aufmerkſamkeit, indem Einige behaupten, die Wagen der Alten hätten keine Deichſel gehabt, wie ich dieſes bei dem Monumente, welches den Raub der Helena vorſtellt, umſtändlicher gezeigt habe. Das Joch heißt ζευγλαι, und glich dem, welches wir heut zu Tage den Ochſen anlegen. Die beiden Enden deſſelben nañte man ακροχηνισκοι,[1]) wahrſcheinlich weil ſie gewunden waren und dem Halſe einer Gans (χην) glichen. Wirklich ſieht man auch auf einem ſehr ſchönen Basrelief im Kabinet des Marcheſe Rondinini am Wagen der Diana das eine Ende des Joches ſich in einen Gänſekopf endigen. Die Geſtalt des Joches auf unſerm Sarkophag köñte vielleicht einiges Licht darüber verbreiten, was Homer unter dem Nabel des Jochs (ομφαλος[2]), und unter einem Joche mit einem Nabel (ζυγον ομφαλοεν[3]), verſteht, worworüber die Ausleger gar nicht haben einig werden können. Euſtathius bringt verſchiedene Meinungen darüber bei, unter denen mir diejenige am wahrſcheinlichſten vorkomt, welche das Wort ομφαλος durch Höhlung in der Mitte des Joches überſezt, woran nämlich die Zügel befeſtigt werden, oder vielmehr durch welche ſie durchgehen: γλυμμα τι κοιλον περι το μεσον τȣ ζυγȣ, ὁπȣ οἱ ἱμαντες περιτιθενται. So iſt auch die Höhlung des Joches auf unſerm Marmor beſchaffen; dieſen hat man leicht den Nabel nennen können, weil der hohle Theil des Joches wirklich nach Art eines Nabels gemacht iſt. Die beiden Pferde unter dem Joche werden ζυγιοι, die beiden andern aber παρασειροι genañt.

1) Ibid.

2) Ιλ. Ω. XXIV. v. 273.

3) Ibid. v. 269.

Zur Rechten ſieht man den Apollo, als das Bild der Sonne, mit der Strahlenkrone auf dem Haupte und die brennende Fakel in der rechten Hand:

Sol, qui candentem cœlo sublimat facem, 1)

und dem Horn des Überfluſſes in der linken, das man der Sonne, als dem Urquell der Fruchtbarkeit, zuzueignen pflegt. 2) Der Strahlen, die das Haupt der Sonne umgeben, pflegen gemeiniglich zwölf zu ſein, um die Zahl der Monate des Jahres dadurch anzudeuten; 3) Andere geben ihr auch nur ſieben Strahlen nach der Anzahl der Söhne der Sonne; 4) und ſo viele ſieht man auch nur an einem Phöbuskopfe im Muſeo Rondinini.

Vor dem Phöbus ſteht Phaeton in einer ſich neigenden Stellung, um die für ihn ſo unglükliche Gnade von ihm zu erhalten. Zu beiden Seiten blaſen zwei Winde, auf eben die Art wie man ſie über einem vierſpännigen Sonnenwagen und einem zweiſpännigen Wagen der Luna auf einer antiken Lampe ſieht. 5) Kaſtor und Pollux zu Pferde zeigen die Zwillinge im Thierkreiſe an, in welchen ſich die Sonne damals gerade befand, alſo am Ende des Mai und im Junius. Auch auf andern Marmorn pflegt Phöbus vom Kaſtor und Pollux begleitet zu ſein, wie man auf einem Basrelief in der Villa Medici, welches das Urtheil des Paris vorſtellt, 6) ſehen kañ. Statius ſcheint

1) Enn. ap. Non. v. *Sublimare.*

2) Montfauc. Antiq. expl. t. 1. pl. 63.

3) Martian. Capella, l. 2. p. 43.

4) Hemesterh. ad Lucian. Timon. c. 51.

5) Bellor. Lucern. part. 2. tab. 9.

6) Spence's Polymetis, tab. 34.

ähnliche Denkmale, auf denen Kaſtor und Pollux abgebildet ſein mußten, vor Augen gehabt zu haben. [1])

Der vom Wagen herabſtürzende Phaeton wird vom Fluß Eridanus (Po) aufgenommen, welcher die ihn verzehrenden Flammen auslöſcht. In ähnlicher Stellung, wie dieſer Fluß den Phaeton aufnim̃t, findet man ihn auch auf einem Gemälde von gleichem Inhalte. [2]) Der Fluß iſt, ob er ſich gleich in's Meer ergießt, ohne Bart vorgeſtellt, welches diejenigen vorſichtig machen kañ, welche behaupten, daß blos diejenigen Flüſſe, die in andere Ströme fließen, ohne Bart abgebildet werden. [3]) Die Agrigentiner ſtellten ihren in's Meer ſich ergießenden Fluß unter der Geſtalt eines ſchönen Jünglings vor, [4]) und eben ſo war auch der von Philoſtratus beſchriebene Fluß Meletes, der mit ſeinen Gewäſſern gleichfalls in's Meer ſtrömt, abgebildet. [5])

Dem Eridanus kehrt Amphitrite den Rüken zu. Dieſer Name bedeutet etwas Durchbohrtes oder Durchlöchertes, von αμφιτρης; ſie ſcheint ihn von ihrer Wohnung erhalten zu haben, welche man, wie es mir ſcheint, für eine durchlöcherte Höhle: αμφιτρητος αυλιυ πνον, [6]) hielt, und die Sophokles auch αμφιθυρος [7]), mit zweien Öfnungen, imgleichen πετρα διπυλος, [8]) einen Felſen

1) Theb. l. 11. v. 133.

2) Philoſtr. l. 1. Icon. 11.

3) Spanhem. obs. in Callim. p. 413. [in Del. v. 110.]

4) Ælian. var. hist. l. 2. c. 33.

5) L. 2. Icon. 8. p. 821.

6) Sophocl. Philoct. v. 19.

7) Ibid. v. 159.

8) Ibid. [v. 939.]

mit zweien Eingängen, neñt. Amphitrite hat einen Kranz um die Haare und unterſcheidet ſich wie ihr Gemahl Oceanus, auf einem unter Numero 21 beigebrachten Altare, durch zwei Krebs-ſcheeren, die ſie über der Stirne hat. Mit den nämlichen Attributen erſcheint dieſe Göttin auch auf einem Basrelief, das unter Numero 110 dieſes Werkes abgebildet iſt; und eben dieſe Scheeren waren das Merkmal einer ihrer Statuen, die ſich zu Conſtantinopel befand. 1) Auf einigen griechiſchen Münzen von Abruzzo 2) ſieht man auch das Haupt der Amphitrite mit Krebsſchalen bedekt. Eben dieſe Göttin, wiewohl ohne Scheeren auf dem Kopfe, ſcheint auch in einer weiblichen Statue von beinahe koloſſaler Größe, die ſich auf einen Stier ſtüzet, und unter welcher man Meereswellen wahrzunehmen glaubt, abgebildet zu ſein. Die Statue befand ſich ehedem zu Tivoli in der Villa d'Eſte; izo iſt ſie aber in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani.

Oberhalb der Ampitrite ſtürzt neben ihr ein Knabe herab, deſſen Füße in die Höhe gekehrt ſind, und der einen Blizſtrahl in der Hand hält, wodurch das durch übermäßige Hize der Sonne verurſachte Austroknen der Gewäſſer ausgedrükt zu ſein ſcheint. Auch ſagt man, daß der Bliz, mit welchem Jupiter den Typhon zerſchmetterte, im Meere ausgelöſcht worden. 3)

Vor der Amphitrite ſteht ein halbnakter bärtiger, mit einem ganz hölzernen Spieße (hasta pura), verſehener Greis, der den Zeigefinger der rechten Hand

1) Conf. Gyll. Topogr. Bosp. Thrac. l. 3. c. 4.

2) Goltz. Græc. tab. 25. Conf. Gronov. præf. ad t. 6. Antiq. Græc. p. 11.

3) Anton. Liberal. metam. c. 28.

auf den Mund hält. Dieſe Figur köñte vielleicht den Meeresgott Proteus vorſtellen, und ſeine unbekañten Eigenſchaften andeuten, indem er vom Homer unſterblich,[1]) von Euripides aber ſterblich genañt wird.[2]) Allein die Betrachtung, daß der Künſtler hier die durch den unregelmäßigen Lauf der Sonne in Unordnung gerathenen vier Elemente hat vorſtellen wollen, macht es wahrſcheinlicher, daß dieſer Alte Pluto (Ἅδης, das iſt: der nicht erſcheint) ſei, welcher durch den auf dem Munde liegenden Finger das Geheimnißvolle ſeines Reichs und die verborgenen Schäze, die er in Verwahrung hat, anzeigt. Allegoriſch aber war Pluto das Bild der Luft,[3]) nach dem Syſtema derer, welche die Erde und das Waſſer als materielle, die Luft und den Äther aber als weniger körperliche Grundſtoffe für die Elemente feſtſezten.[4]) Euripides, welcher den Pluto geflügelt vorſtellt,[5]) ſcheint dieſer Meinung zugethan geweſen zu ſein. Indeſſen läßt ſich dieſelbe Allegorie auch auf den Proteus anwenden, der dem Scholiaſten des Aratus zufolge auch von Einigen für das Siñbild der Luft gehalten wurde.[6])

Was die andern Elemente betrift, ſo iſt es offenbar, daß Amphitrite das Meer bedeute und die ſizende Figur mit dem Horn des Überfluſſes,[7]) nach der Ähnlichkeit mit denen, die man anderwärts

1) Οδυσσ. Δ. IV. v. 385.

2) Helen. [v. 62.]

3) Empedocl. ap. Stob. eclog. phys. l. 1. p. 25. Athenag legat. pro Christ. p. 25.

4) Ibid. p. 440.

5) Alceſt. [v. 271.]

6 Theon. Schol. in Arat. Phænom. v. 1.

7) [Pauſan. l. 7. c. 21.]

ſteht, zu ſchließen, die Erde ſei, welche in dieſer allgemeinen Verwirrung der Natur vom Meere überſchwemt wurde. Ihre drei Kinder ſtellen die Jahrszeiten vor; deñ in den älteſten Zeiten hatte das Jahr nur drei Abtheilungen, wie ich unten bei Numero 47 zeigen werde. Die weibliche Figur mit dem ausgeſpañten Schleier, welche neben dem Pluto oder neben dem Bilde der Luft ſteht, köñte den Äther vorſtellen, den man hier als vergöttert betrachten muß, weil die Alten ihn für heilig hielten und auch bei ihm ſchwuren;[1]) deßwegen wird er auch wohl hier, wie ich vermuthe, in Geſtalt einer Gottheit abgebildet ſein.

Der untere Theil der rechten Seite enthält die übrigen in gedachter Fabel erzählten Verwandlungen. Phaethons Schweſtern, die ihn unaufhörlich an den Ufern des Eridanus beweinten, wurden in Papeln verwandelt. Die Verwandlung fing bei Phaetuſa, der ältern, an; und die jüngere, Lampetia, die ihr zu Hülfe eilen wollte, hatte daſſelbe Schikſal. Auf einer Münze des Paters Accolejo Lariſcolo haben dieſe Nymphen Baumzweige auf dem Kopfe.[2]) Die lezte Figur endlich iſt Phaethons Mutter, Klimene, welche, indem ſie ihre Töchter umarmen, und Zweige von dieſen verwandelten Bäumen abbrechen wollte, eine klagende Stimme aus denſelben hervorgehen hörte, welche ſie bat, doch nicht ihre Körper zu verlezen, und ihr eigenes Blut zu vergießen.[3])

Nachdem dieſe traurige Begebenheit bekañt geworden war, kam Ciknus, Phaethons nächſter Verwandter von Seiten ſeiner Mutter, aus Ligurien

1) Ariſtoph. Theſmoph. [v. 278.]

2) Agoſt. Dial. 4. ſopra le Med. p. 130.

3) Ovid. l. c. v. 346.

herbei; er ward, durch anhaltende Traurigkeit geſchwächt, in einen Schwan verwandelt. Der Jüngling hinter dem Cyknus köñte ſein Sohn Kupavus ſein, deſſen Virgilius erwähnt;[1] was aber die unter ihm befindliche Schildkröte bedeuten ſoll, iſt unbekañt; weñ nicht etwa dieſes Thier auf den Namen der Perſon anſpielt, auf die Art, wie die Schildkröte das Symbol der Stadt Chelon iſt,[2] welches Wort Schildkröte bedeutet; indem Kupavus, welches ein hetruriſcher oder liguriſcher Name, wie Cyknus, zu ſein ſcheint, den Griechen unter verſchiedenen Namen bekañt geweſen ſein und vielleicht den Namen des oben erwähnten Thieres geführt haben kañ. Wir finden ja auch, daß Ulyſſes von den Hetruriern Nanos, d. i. πλανητης, herumſchweifend,[3] ſo wie Alexander von den Theſſaliern Paris genañt worden iſt,[4] zum Beweiſe, daß ſelbſt die berühmteſten Perſonen nicht immer überall unter einerlei Namen bekañt geweſen ſind. Man köñte hier noch verſchiedene Namen von Perſonen und Örtern anführen, die zu verſchiedenen Zeiten gebräuchlich waren, und deren Homer ſich zu gleicher Zeit bedient.[5] Eben ſo unbekañt iſt die Bedeutung der Schildkröte zu den Füßen einer Statue geblieben, die ehedem in der Villa Montalto war, izo aber zu Verſailles befindlich iſt. Sie iſt unter dem Gewande zu ſehen, das vom linken Arme der Statue herabfällt, ſo daß

1) Æn. l. 10. v. 186.

2) Harduin. numm. p. 535.

3) Tzetz. Schol. Lycophr. v. 1244.

4) Plutarch. in Thes. [c. 34.]

5) Ιλ. Α. I. v. 403. Β. II. v. 813. Ζ. VI. v. 402. Ξ. XIV. v. 291. Υ. XX. v. 74.

ſie davon beinahe ganz bedekt wird. Die Statue ſelbſt gibt man für den Germanicus aus; da es ſich aber nicht mit Gewißheit beſtimmen läßt, ob der Kopf angeſezt ſei oder nicht; ſo kañ man nichts Entſcheidendes deßwegen ausmachen.

Ich kañ hier nicht zu bemerken unterlaſſen, daß χελωνη auch den Fußſchemel bedeutet, den man einer Bildſäule der berühmten Lais in die Hand gegeben hat.[1] Dieſe Statue ſtand an den Ufern des Fluſſes Peneus in Theſſalien, weil Lais in dieſem Lande von den Weibern, die auſſerordentlich eiferſüchtig über ſie waren, im Tempel der Venus mit Fußſchemeln getödet worden.[2] Brodäus, der dieſe Begebenheit anführt,[3] und Küſter in ſeiner Auslegung des Suidas,[4] der den Tod der Lais mit eben den Umſtänden erzählt, bemerken nichts von dieſer zweiten Bedeutung des Worts χελωνη. Sie nehmen es hier im gewöhnlichen Sinne für Schildkröte, und laſſen die Lais mit einer hölzernen Schildkröte todtſchlagen.

Der vornehmſte Beweggrund dieſer hier eingeflochtenen Bemerkung iſt indeſſen die Verbeſſerung einer Stelle im Texte des Athenäus, wo bei der Erwähnung dieſer Geſchichte ſtatt ὑδρια, ein Waſſerkrug, ἑδρα, ein Schemel, geſezt werden muß, welches mit χελωνη im obigen Sinne einerlei Bedeutung hat. Dieſer Fehler im Texte des Athenäus iſt weder von dem hochgelehrten Caſaubonus, noch von Andern bemerkt worden.[5]

1) Hesych. v. χελωνη.

2) Athen. l. 13. [c. 6. n. 55.]

3) Not. in Athen. l. 3. p. 328.

4) Voce χελωνη.

5) [Der Vorſchlag Winckelmañs iſt von Schweighäuſer in ſeiner Edition des Athenäus bemerkt.]

Indem ich hier von einem Fußſchemel rede, fällt mir ein Irrtum aus dem raſenden Herkules des Euripides bei, wo Amphitryon, der Vater des Herkules, die traurigen Wirkungen der Raſerei ſeines Sohnes erzählt und ſagt:[1]) daß er in der Einbildung, einen Wagen vor ſich zu haben, einen Stuhl für den Wagen nehme, ſich darauf ſeze und ihn peitſche, in der Meinung, er peitſche die Pferde. Hier nehmen die Ausleger unrichtig das Wort διφρος für einen Wagen, weil es ſowohl Wagen als Stuhl bedeutet; allein der Siñ zeigt offenbar, daß es in dieſer Stelle nicht Wagen, ſondern Stuhl heißt.

Die von Beger beigebrachte Münze, die auch die Fabel vom Phaeton vorſtellt, weicht ſo ſehr vom Antiken ab, daß man ſie geradezu für modern halten kañ. Eine andere bei Maffei iſt gleichfalls nicht älter, und auf einer Gemme, die Montfaucon aus einem Manuſcripte genommen hat, haben die Sonnenpferde ſogar Hufeiſen, wovon die Alten noch nicht einmal träumten.[2])

V.

[Numero 44.]

Die unter Numero 44 befindliche weibliche Figur, welche in trauriger oder vielmehr ſchlafender Stellung auf einem Felſenſtüke vor einem Dreifuße ſizt, und den Kopf auf die rechte Hand, welche auf

1) Vers. 948. [al. 927.]

2) [Ich erinnere mich, in einem griechiſchen Autor geleſen zu haben, daß die bereicherten Soldaten eines aſiatiſchen Königs nach Alexander dem Großen ihren Pferden ſilberne Hufbeſchläge machen ließen.]

dem linken Kniee liegt, ruhen hat, iſt von einer antiken Paſte aus dem ſtoſchiſchen Kabinet genommen. [1])

Beger, der die nämliche Figur auf einer Gemme geſchnitten fand, hält ſie für eine Præfica, das heißt: für eines der Weiber, welche bei den Leichen der alten Römer die Verſtorbenen beweinten.[2]) Da aber die Figur einer Præfica relativ iſt: ſo kañ die gegenwärtige ohne den Gegenſtand, der beweint wird, nicht dieſe Bedeutung haben. Überdem ſtimt auch die Stellung dieſer Figur gar nicht mit den Gebärden ſolcher Klageweiber überein, indem ſie, ſeien ſie dafür bezahlt worden oder nicht, mit weit größerer Heftigkeit Zeichen der Traurigkeit äuſſern mußten. Die Klageweiber waren gemeiniglich Sklavinen;[3]) unſere Figur hingegen ſcheint von einem weit vornehmern Stande zu ſein. Schiklicher hätte dieſer Gelehrte ihr den Namen Funera beilegen können, welches eine Frau bedeutet, die einen verſtorbenen Anverwandten beweint;[4]) deñ bei den Griechen war die Gewohnheit, daß die Weiber die Leichname anderer Weiber begleiteten und Trauerhymnen ſangen. Durch dieſes Wort Funera überſezten die römiſchen Decemviri mit Hülfe des Hermodorus von Epheſus das Wort ἐπικηδείας in den Geſezen des Solons.

Mit mehr Grunde köñte man wohl annehmen, daß es Pythia, die Prieſterin des Apollo, ſei, welche zu Delphi Orakelſprüche ertheilte und die in den erſten Zeiten eine Jungfrau war.[5]) In

1) [2 Kl. 14 Abth. 1174 Num.]

2) Thes. Brand. t. 1. p. 140.

3) Baruſſald. de Præf. c. 5. p. 27.

4) Laurenberg. Antiq. v. *Funera*.

5) Diod. Sic. l. 16. [c. 26.]

der Folge nahm man zu dieſem Amte eine bejahrte Frau; nachdem nämlich ein Jüngling, Namens Echekrates, eine von dieſen Jungfrauen, in die er verliebt war, entführt hatte. Nur die Stellung dieſer Figur verträgt ſich nicht mit der Idee einer Pythia.

Daher würde ich ſie lieber für die Göttin Themis halten, welche vorher, ehe Apollo ſie verjagte, im Beſize des delphiſchen Orakels war,[1]) und der die Antworten der Götter im Traume ertheilt wurden.[2]) Dieſe Abbildung ſtellt ſie nun gerade ſchlafend vor. Die Dichter haben daher den delphiſchen Dreifuß oft auch den Dreifuß der Themis genañt.[3]) Daß ſie hier auf einem Felſenſtüke ſizt, bedeutet vielleicht, Themis und Terra ſeien nur eine und ebendieſelbe Gottheit.[4]) Themis wird auch anderwärts Tochter der Erde genañt,[5]) und die Erde war nach der Fabellehre die Mutter der Träume.[6]) Eben dieſe Erde, als Mutter des Antäus, welcher in dem Kampfe mit Herkules jedesmal neue Stärke erhielt, ſo oft er die Erde berührte, ſieht man in einer alten Abbildung dieſes Kampfes mit keinem andern Symbole vorgeſtellt, als mit einem Steine, auf welchem ſie ſizt.[7]) Auch köñte dieſer Stein die rauhe und ſteinichte Lage von Delphi anzeigen.[8])

Die Sphinxe oben auf den Füßen und auf der

1) Themist. orat. 24. p. 305.
2) Eurip. Iphig. Taur. v. 1259. 1265. 1273.
3) Id. Orest. v. 163.
4) Æschyl Prometh. v. 208. Eurip. Iphig. Taur. v. 1266.
5) Æschyl. Eumen. v. 3.
6) Eurip. Hecub. v. 70.
7) Pitture del Sepolcr. de' Nason. tav. 13.
8) [Strab. l. 9. c. 3. §. 3.]

Muſchel oder Cortine, welche Homer γαστηρ τριποδος, den Bauch des Dreifußes,[1] Euripides aber κυτος τριποδος neñt,[2] und die ſich ebenfalls auf einem ſehr ſchönen Dreifuße von Erzt im herculaniſchen Muſeo befinden, ſpielen vielleicht auf die Dunkelheit der Orakelſprüche an, die gemeiniglich eben ſo räthſelhaft als das Räthſel des Sphinxes waren.

Auf dem runden Fußgeſtelle des Dreifußes ſind drei kleine weibliche Figuren gebildet, die man nicht gut unterſcheiden kañ; allein ohne Zweifel gehören ſie zum Ganzen und bedeuten vielleicht die drei Horen, die Töchter der Themis und Jupiters, welche Eunomia, Dice und Irene heiſſen. Ich werde hernach von ihnen reden.

1) Οδυσσ. Θ. VIII. v. 437. Pollux, l. 2. segm. 168.

2) Suppl. v. 1202.

Achtzehntes Kapitel.

Die Muſen.

I.

[Numero 45.]

Einzig in ihrer Art kañ man die Figur der tragiſchen Muſe Melpomene, die auf der Gemme Numero 45 abgebildet iſt, wegen des Schwertes nennen, das ihr von der linken Seite als ein Siñbild der heroiſchen Thaten und der Kriege, die ſie beſingt, worauf auch die Keule in der rechten Hand zielt, herabhängt. Dieſes Schwert erinnert mich an die auf dem Schild des Achilles gebildeten Mädchen, welche mit Schwertern an der Seite tanzen. 1)

II.

[Numero 46.]

Es iſt bekañt, daß die Sirenen ſich einſt mit den Muſen in einen Wettſtreit im Singen eingelaſſen haben, und zur Strafe für ihre Vermeſſenheit ſich auf der Inſel Kreta von leztern die Federn aus den Flügeln mußten ausrupfen laſſen; ſo auch, daß die an dieſem Orte erbaute Stadt davon den

1) Ιλ. Σ. XVIII. v. 597. [Nicht die Mädchen, ſondern die Jünglinge tragen das Schwert an der Seite, wie ſchon oben erinnert worden.]

Namen Απτερα,[1]) d. h. ohne Flügel, bekommen hat, und daß endlich die Muſen zum Zeichen des über die Sirenen davon getragenen Sieges ſich mit dieſen Federn den Kopf ſchmükten. Man ſieht daher auf verſchiedenen Basreliefs, von denen eines auf einem Sarkophag im Palaſte Barberini am beſten erhalten iſt, die Muſen mit zwei Federn auf dem Kopfe.

Ganz unverlezt ſieht man dieſe Federn, und zwar drei an der Zahl, auf dem Kopfe der Statue einer Muſe im Muſeo Capitolino,[2]) ſo wie auf einem andern Kopfe in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Von alten Denkmalen, welche die Beſtrafung der Sirenen ſelbſt vorſtellen, hat man nur noch das einzige, das hier unter Numero 46 erſcheint. Es iſt von dem Ritter Peter Leo Ghezzi nach einem Fragmente, das ſich ehemals im Hauſe Odam zu Rom befand, und nun wahrſcheinlich in fremde Hände gekommen iſt, copirt worden. Die Zeichnung, nach welcher dieſer Kupferſtich gemacht iſt, befindet ſich nebſt andern Zeichnungen deſſelben Künſtlers in der vaticaniſchen Bibliothek.

Der Scholiaſt des Lykophron behauptet,[3]) daß Terpſichore, als die Mutter der Sirenen, dieſe Federn nicht trage. Allein auf verſchiedenen Sarkophagen, worauf die Muſen mit dieſem Kopfſchmuke vorgeſtellt ſind, iſt deſſelben keine einzige beraubt, und Terpſichore, welche gewöhnlich auf der Leyer ſpielt, trägt gleich den übrigen Federn auf dem Kopfe.

1) Stephan. de Vrb. v. Απτερα.

2) Mus. Capitol. t. 3. tav. 39.

3) Vers. 653.

Die Sirene hat Vogelfüße, ſo wie man ſie immer abzubilden pflegte, und zwei Flöten in den Händen, an welchen ſich gleichſam drei kleine Trichter befinden, die dazu gebraucht worden zu ſein ſcheinen, um die Löcher in der Flöte, welche πορoι genañt werden, deſto gewiſſer zu greifen.[1]) Ich glaube, daß man dieſe Trichter βομβυκες, von βομβος, der Ton, genañt hat; deñ unter den Beſtandtheilen der Flöte hat Pollux auch dieſes Wort mit aufgeführt. Er ſezt es gleich nach dem Worte, welches die Löcher ſelbſt bedeutet, τρυπηματα, und unmittelbar vor demjenigen, welches das Mundſtük bedeutet; allein bis izo iſt man über den eigentlichen Siñ deſſelben nicht einig. Ein neuerer Scribent, welcher behauptet, daß die Flöten dieſer Art hydrauliſch ſeien, d. h. daß der Ton in denſelben durch Waſſer hervorgebracht werde,[2]) verdient gar keine Widerlegung.

Auch hat eine jede Flöte ihre kleine Zunge, von den Griechen γλωττα[3]) und γλωττις,[4]) von den Lateinern aber lingula genañt. Eine Flöte ohne Mundſtük hieß αυλος αγλωττος.

Ungewöhnlich iſt hier auch der Gürtel der Muſe, indem er nicht nur über der Hüfte befeſtigt iſt, (da er ſich doch gewöhnlich unmittelbar unter den Brüſten befindet,) ſondern ſich auch von andern Gürteln merklich unterſcheidet. Dieſe ſind gemeiniglich Streifen oder Binden; der gegenwärtige hingegen iſt ſo breit, daß er eine Art von Tuch zu ſein ſcheint. Einen ähnlichen Gürtel, der auch eben ſo

1) Conf. Falcon. diss. de Pyram. C. Cestii. p. 1469.

2) Martin, préf. à l'explic. des monum. qui ont rapport à la relig. p. 6.

3) Pollux, l. 2. segm. 108.

4) Id. l. 4. segm. 70.

tief ſizt, ſieht man in Rom nur an einer einzigen halb koloſſalen weiblichen Bildſäule in dem Hauſe Paganica, die ich für eine Juno halte, wie ich oben im dritten Kapitel des zweiten Abſchnitts ſchon angeführt habe.

Neunzehntes Kapitel.

Die Horen und Hygiea.

I.

[Numero 47 u. 48.]

Die Figur Numero 47 und die beiden folgenden Numero 48 ſind auf den Seiten eines dreiekichten Fußgeſtelles, das wahrſcheinlich zu einem Leuchter gehört hat, und ſich izo in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, eingehauen, und ſcheinen die Gottheiten der Jahreszeiten, Horæ oder Ὧραι, vorzuſtellen. Man hielt ſie für Töchter Jupiters und der Themis[1]) und für Gefährtinen der Gratien,[2]) daher Pindar ſie auch als ſolche in dem Lobgedichte auf Xenophon aus Korinth mit aufführt.[3]) Man kan̄ ſie alſo auch als Nymphen betrachten, die dem Apollo geheiligt ſind, inſofern er nämlich der Gott der Sonne iſt, welche die Jahreszeiten hervorbringt. Sie werden auch wirklich von Nonnus die Nymphen der Sonne genan̄t.[4]) Die drei kleinen weiblichen Figuren, welche in Gewändern um ein brennendes Feuer herumtanzen,[5]) und die auf dem

1) Hesiod. Theog. v. 901. Pindar. Olymp. IV. v. 3. XIII. v. 6. Diod. Sic. l. 5. [c. 73. Pindari Fragmenta. t. 3. p. 130. edit Heynii.]

2) Pausan. l. 2. [c. 17.]

3) Olymp. XIII. v. 23 — 26. [Hier ſind ſie in Geſellſchaft mit Apollo.]

4) Dionysiac. l. 2. p. 33.

5) Goltz. Græc. tab. 27. n. 9 — 10. [Dieſen vortreflich gearbeiteten pariſchen Marmor erklärt Zoega (Bassirilievi tav. 20.) für Hierodulen, die einen mimiſchen Tanz aufführen, und der Anzug derſelben begünſtigt ſeine Auslegung ſehr.]

Revers der Münzen von Apollonia, deren Avers mit einem Apollokopf bezeichnet iſt, befindlich ſind, halte ich daher nicht unwahrſcheinlich für die Horen, welche durch das vorhin angeführte Feuer den Winter vorſtellen; nicht aber mit dem Nonius[1]) für die drei Gratien, oder mit Jakob Gronov für drei Nymphen.[2]) Deñ aus der ganzen Zeichnung der Münzen erhellet, daß ſie erſt geprägt worden ſind, als man die Gratien gar nicht mehr in Gewändern abbildete; überdem war es auch nach dem Zeugniſſe des Pauſanias blos bei den Künſtlern der alleräl teſten Zeiten gebräuchlich, ſie mit Kleidern vorzuſtellen.[3]) Nonius übergeht das Feuer ganz mit Stillſchweigen, da er doch ſeine Hypotheſe von den Gratien mit folgender Stelle des Horatius hätte unterſtüzen können:

Junctæque Nymphis Gratiæ decentes
Alterno terram quatiunt pede, dum graves Cyclopum
Vulcanus ardens visit officinas.[4])

Man muß glauben, daß ſelbſt Pindar die Horen für Gefährtinen des Apollo anerkañt habe; deñ er ſagt in dem Lobgeſange auf Pſaumis, daß er von den Horen, welche mit Geſang und mit harmoniſcher Leyer in Reihen tanzen, den Befehl habe, Zeuge der großen Thaten ſeines Helden zu ſein.[5]) Wenigſtens glaube ich, daß der Anfang dieſes Liedes ſo erklärt werden müße; und es ſcheint mir, daß dieſe Erklärung durch das Denkmal ſelbſt, ſo wie durch

1) Comment. in Goltz. Græc. p. 157.
2) Thes. Antiq. Græc. t. 1. ad tab. G.
3) L. 9. [c. 35.]
4) L. 1. carm. 4.
5) Olymp. IV. v. 3.

andere hernach beizubringende Gründe, Gewicht bekomme.

Die Horen, deren Zahl Homer nicht beſtimt, wurden in den ältern Zeiten von den Griechen nur in zweien Figuren vorgeſtellt.[1] Bathikles, einer der vornehmſten Bildhauer, hatte auf dem Throne der Bildſäule des Apollo zu Amyklä nur zwei Horen, von zwei Gratien begleitet, vorgeſtellt.[2] Mit der Zeit nahm man drei Horen an,[3] und nañte ſie Eunomia, Irene und Dice, weil in den älteſten Zeiten das Jahr nur in drei Theile, in Frühling, Herbſt und Winter eingetheilt wurde.[4] Dieſe Eintheilung ſchreibt ſich aber ebenfalls von Homer her, weil er ſagt, daß das große Vieh durch den Stich einer Bremſe toll und wüthend würde ὥρῃ εν ειαρινῃ, in der Jahrszeit des Frühlings, da er vielmehr hätte ſagen ſollen, im Sommer.[5] Drei Horen hatte Phidias auf dem obern Theile des Thrones ſeiner Statue des olympiſchen Jupiters angebracht,[6] und drei Kinder bedeuten auch die drei Jahreszeiten auf dem Marmor Numero 43, welcher den Sturz des Phaethon vorſtellt. An eben dieſe Anzahl der Horen hat ſich auch Raphael von Urbino gehalten, als er das Gaſtmahl der Götter auf einer Deke des farneſiſchen Palaſtes malte. Die Pythagoräer, welche in der Zahl Vier eine beſondere Kraft wahrzunehmen glaubten,

1) Pauſan. l. 8. [c. 31.]

2) Id. l. 3. [c. 18.]

3) Heſych. v. ζευγες.

4) Ariſtoph. Av. v. 710. Conf. Aleandr. expl. tab. Heliac. p. 73.

5) Οδυσσ. X. XXII. v. 301.

6) Pauſan. l. 5. [c. 11.]

indem ſie dieſelbe für die Quelle aller Wirkungen und Producte der Natur hielten,[1]) ſcheinen daran Schuld zu ſein, daß man die Zahl der Göttinen der Jahreszeiten auch auf vier feſtgeſezt hat. Man findet ſie nämlich auf verſchiedenen andern Kunſtwerken in vier Figuren abgebildet, beſonders auf einer Begräbnißurne, welche die Vermählung des Peleus und der Thetis, Numero 111, vorſtellt; imgleichen auf dem vierekichten Fußgeſtelle eines Leuchters im farneſiſchen Palaſte. Die Römer erkañten in den allerälteſten Zeiten nur eine einzige Hora, welches Herſilia, die Gemahlin des Romulus, war.[2])

Die Figuren, von welchen ich mir izo zu reden vornehme, haben das Gewand durch ein an den Seiten befeſtigtes Band aufgegürtet und geſchürzt, ſo wie die Tänzerinen in den alten Zeiten gegürtet waren.[3]) Mit ſolchen aufgegürteten Kleidern beſchreibt ſie auch Ovidius in folgendem Verſe:

Conveniunt pictis *incinctæ* vestibus Horæ,[4])

wo die Ausleger gar keine Rükſicht auf das Wort *incinctæ* genommen zu haben ſcheinen.

Die erſte Figur trägt tanzend Früchte; daher Plato auch in ſeinem Buche von den Geſezen[5]) die Vorſchrift ertheilt, daß man die jungen Mädchen nicht mit leeren Händen tanzen laſſen ſoll, damit durch die Bewegung der Füße auch die Hände eine

1) Nicomach. Geras. Arithmet. ap. Phot. p. 239. Conf. Meurs. denar. Pythag. p. 60.

2) Ennius in fragm. p. 43. Ovid. metam. l. 14. v. 851. [Hyginus (fab. 173.) erwähnt zehn Horen, wahrſcheinlich als Tageszeiten.]

3) [Analecta, t. 3. p. 105.]

4) Fast. l. 9. v. 217.

5) L. 7. p. 571.

gewiſſe Gewandtheit erlangen. Die beiden übrigen Figuren auf den zwei andern Seiten dieſes Fußgeſtelles ſind in verſchiedener Stellunz abgebildet; allein beide ſtehen auf den Spizen der Füße, weil dieſes die eigentliche Stellung der Tanzenden iſt, und Philoſtratus ſie in derſelben beſchreibt.[1])

Man ſieht alſo an dieſen Figuren eines der unterſcheidenden Merkmale, die Pindar den Horen gibt, nämlich das Vergnügen des Tanzes. Die beiden andern Figuren tragen nichts in den Händen; allein zu den Füßen der einen brent ein Feuer auf einem kleinen Steinhaufen, und zur Seite der andern ſproſſet eine Blume auf. Dieſe iſt das Bild des Frühlings, jene des Winters, ſo wie man in der erſten den Herbſt erkent. Das Feuer auf der oben angeführten Münze ſcheint mir gleichfalls den Winter anzuzeigen.

Was aber bei dieſen Horen ein ganz vorzügliches Kenzeichen zu ſein ſcheinet, iſt die Krone, welche bei allen dreien gleich iſt. Eben ſo geſtaltet ſind auch die Kronen von drei andern Figuren auf einem dreiekigen Fußgeſtelle in der Villa Borgheſe, welches noch etwas größer als das unſrige iſt. Dieſe drei Figuren, die meiner Meinung nach ebenfalls die Göttinen der Jahreszeiten vorſtellen, haben gleichfalls eine tanzende Stellung:

. . . . . molli diducunt brachia motu,[2])

alle übrigen Attribute aber fehlen ihnen; die dritte hingegen ſchlägt tanzend die Cymbal oder Trommel (τυμπανον.) Zwei größere ebenfalls tanzende Figuren mit gleichen Kronen finden ſich noch in der vorhin genanten Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Da das Basrelief

1) L. 2. Icon. 35.

2) Stat. Sylv. I. 1. v. 5.

nicht mehr ganz iſt, ſo iſt zu vermuthen, daß ehemals auch noch die dritte darauf befindlich geweſen. Auf der einen Seite eines ſehr ſchönen dreiekigen Fußgeſtelles, welches ſich in der St. Marcusbibliothek in Venedig befindet,[1] iſt eine Bakchantin, auf den übrigen beiden aber ſind zwei den eben genan̄ten ſehr ähnliche Figuren vorgeſtellt; und ſo kön̄te man auch glauben, daß der Verfertiger dieſes Kunſtwerkes ſich in Abſicht auf die Zahl der Horen nach dem Homerus gerichtet habe, weil dieſer, wie ſchon bemerkt worden iſt, nur zwei nennet.[2] Ich kan̄ nicht unterlaſſen, hier eines Bruchſtüks von gebran̄tem Thone zu erwähnen, welches Ficoroni in dem Buche von den Maſken beigebracht hat,[3] und auf welchem man eine weibliche Büſte ſieht, die eine Krone von ähnlichen kreuzweis über einander ſtehenden Blättern hat, welche der Pater Contucci, Verfaſſer des angeführten Buchs, für Hörner gehalten hat.

Der erſte Gedanke, der mir bei der Betrachtung dieſer Kronen einfiel, war die Nachricht, welche uns Lucian von den äthiopiſchen Kriegern gibt, daß ſie, wen̄ ſie in den Krieg gingen, eine gewiſſe Anzahl Pfeile rings um den Kopf banden, welche wie Strahlen in die Höhe gerichtet ſtanden. Eben dieſe Völker ließen ſich, wie der nämliche Autor ſagt, nicht anders als tanzend mit den Feinden in's Gefecht ein.[4]

Hier aber ſieht man deutlich, daß dieſe Kronen aus Blättern beſtehen, die ich für Palmblätter halte, weil dieſe Art von Kronen, nach der Behauptung

1) Zanetti Stat. nella Bibl. di S. Marco. t. 2. f. 34.

2) [G. d. K. 5 B. 2 K. 15 §. Note.]

3) Masch. tav. 57.

4) De saltat. [c. 18.]

des Phurnutus,[1] den Muſen eigen waren, und die Blätter derſelben, ſo wie anderer, die bei den Spartanern θυρεατικοι hießen,[2] wie Strahlen geſtellt waren: corona palmæ foliis in modum radiorum prosistentibus.[3] Da nun die Blätter unſerer Kronen, vorzüglich die auf dem borgheſiſchen Fußgeſtelle, kreuzweis übereinander ſtehen, ſo ſcheint es, daß ſie zu der Art von Kronen gehören, welche von Andern Αιγις genañt wurden, welches Wort Harpokration alſo erklärt: τα δια ςεμματων πεπλεγμενα δικτυα, nezartig geflochtene Kränze;[4] weñ nun dieſer Autor nicht ähnliche Kronen darunter verſtanden hat, ſo wird das, was er davon ſagt, immer dunkel bleiben.

Hätten die gedachten Figuren auſſer den beſchriebenen Kronen die Attribute der Muſen, ſo würde ſich ihre dreifache Zahl mit der Nachricht des Phurnutus reimen laſſen, da man weiß, daß die Griechen in den älteſten Zeiten nur drei Muſen kañten, nämlich Μελετη, Μνημε und Αοιδη,[5] zu denen Cicero noch die vierte, Telxiope, fügt,[6] die Aratus aber Telxinoe neñt.[7] Weñ man indeſſen die Horen, die dem Dichter Alcäus zufolge gekrönt und ςεφανηφοροι ſind,[8] als Gottheiten betrachtet, welche nach dem, was oben geſagt worden

1) De nat. Deor. c. 14. p. 161.

2) Athen. l. 15. [c. 6. n. 22.]

3) Apulej. metam. l. 11. p. 389.

4) In voce Αιγις.

5) Diod. Sic. l. 4. [c. 7.] Pauſan. l. 9. [c. 29.] Arnob. adv. gent. [l. 3.] p. 121. [S. d. K. 8 B. 2 K. 13 §. Note.]

6) De nat. Deor. l. 3. c. 21.

7) Tzetz. in Hesiod. Εϱγ. A. p. 6.

8) In carm. lyr. edit. Commelin. p. 11.

iſt, in einiger Verwandtſchaft mit den Muſen und der Dichtkunſt ſcheinen geſtanden zu haben, und weñ man ſie daher auf mehrern alten Kunſtwerken, z. B. auf dem oben angeführten Throne des Apollo, beiſammen in Begleitung ſieht: ſo kañ man auch annehmen, daß beide gemeinſchaftliche Keñzeichen haben, wie z. B. die Luſt zu tanzen den Horen, den Gratien und den Muſen gemein iſt. So ſtellt Heſiodus ſelbſt die Muſen vor, wie ſie um eine Quelle und um einen Altar Jupiters herum tanzen,[1]) ohne daß von ihnen geſagt wird, daß ſie zum Tanzen aufmuntern.[2]) Da man übrigens auf mehrern Kunſtwerken nicht mehr als drei Horen und zwar in tanzender Stellung findet, wie z. B. auſſer den bereits angeführten auf einem Altare in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, ſo wie auf einem andern Altare, dem berühmten Marmor, welcher die Vergötterung des Herkules vorſtellt, wo eine der drei Horen, welche gleich den andern tanzend die Leyer ſpielt: ſo glaube ich, daß man die Kronen von Palmblättern als Attribute dieſer Göttinen annehmen könne. Da man die Hören auch für Gottheiten der Quellen gehalten hat,[3]) ſo kōnte man vielleicht daher einige Analogie für dieſe Kronen finden, indem der Palmbaum auch das Siñbild irgend eines Fluſſes iſt.[4])

Aus dieſen wahrſcheinlichen Gründen bin ich nun der Meinung, daß man in den drei weiblichen Figuren in der aldobrandiniſchen Hochzeit, welche, wie ich glaube, die Vermählung des Peleus und der

1) Theog. v. 3—4. Lucian. [de saltat. c. 24.]

2) Eurip. Herc. fur. v. 686.

3) Theocrit. Idyll. I. v. 150.

4) [Man ſehe G. d. K. 5 B. 2 K. 15 §. Note.]

Thetis vorſtellt, die drei Horen ſuchen müße, da die mittlere von ihnen eine gleiche Krone von Blättern auf dem Kopfe trägt und überdem die drei Parcen, die Catullus bei dieſer Hochzeit erſcheinen läßt,[1] ſich gar nicht mit dieſen Figuren reimen laſſen.[2]

Dieſes wird jeder vorläufig einräumen können, der da weiß, daß man von den Horen glaubte, ſie lenkten das menſchliche Leben, verſähen es mit allen Bedürfniſſen,[3] und trügen für die Erziehung kleiner Kinder Sorge; und daß man daher auch von Ariſtäus, dem Sohne der Cyrene, ſagte, er ſei im Schooße der Horen erzogen worden,[4] welches ein alter Dichter, den Pauſanias anführt, ſogar von der Juno ſelbſt behauptet.[5] Auch iſt es bekañt, daß die Poeten der Überlieferung zufolge die Horen bei verſchiedenen berühmten Hochzeiten des Altertums erſcheinen laſſen, wie ich hernach bei der Vermählung des Peleus und der Thetis, auf einem Marmor vorgeſtellt, beſonders zeigen werde.

Die Krone auf dem Kopfe einer der drei weiblichen Figuren auf vorgedachtem Gemälde, von denen eine die Leyer ſpielt, macht den Inhalt eines langen noch ungedrukten Briefes aus, den der unſterbliche Peireſc im Jahre 1629 an den berühmten Commendator del Pozzo ſchrieb, in welchem er aus der Stellung der grünen Blätter, die Andere der Farbe ohngeachtet für Strahlen hielten, mit Gründen beweiſet, daß es keine Strahlenkrone ſei; ſondern

1) Epithal. Pel. et Thet.

2) [G. d. K. 7 B. 3 K. 7 §. Allegorie §. 72.]

3) Diod. Sic. l. 5. [c. 73.]

4) Pind. Pyth. IX. v. 105.

5) L. 2. [c. 13.]

vielmehr glaubt, daß dieſe vorgeblichen Strahlen, weil ſie nicht in gleicher Entfernung und gerade ſtehen, auch wie von ohngefähr einige gegen die andern zugebogen ſind, Palmblätter vorſtellen können. Es fehlte dem Peireſc nichts als die oben erwähnte Nachricht des Phurnutus und unſere Kunſtwerke, um in ſeiner Vermuthung noch weiter zu gehen. Mit dieſen Vorderſäzen köñte jemand, der im Muthmaßen kühner wäre als ich, leicht alle Schwierigkeit durch folgende Stelle der Phönizierinen des Euripides:

Ουκ επι καλλιχοροις ςεφανοισι νεανιδος ὡραις,1)

heben, weñ er, anſtatt des Wortes νεανιδος, das Wort φοινικος, eine Palme, unterſchöbe; da uns ſonſt dieſe Stelle aller bisher angewandten Mühe ohngeachtet dunkel bleibt.2) Durch dieſe Verbeſſerung hingegen würde ſie meinem Bedünken nach ihren wahren Siñ erhalten, daß nämlich dadurch die mit Palmen bekränzten und tanzenden Horen angedeutet würden.3)

Man kañ alſo aus der Palmenkrone der gedachten, auf dem aldobrandiniſchen Gemälde befindlichen Figur, ſo wie aus der Leyer, welche ihre Gefährtin tanzend ſpielt, wodurch ſie den Horen des Pindars ähnlich iſt, den Schluß machen, daß ſie nebſt der dritten Figur ebenfalls dieſe Göttinen vorſtellen. Die dritte gießt eine Schale auf eine Art von Altar aus. Dieſe Schale kañ eben ſo wie bei den Genien und andern Gottheiten, die ſie in der Hand halten, auf alle die Güter anſpielen, welche dieſe Hore ausſpendet, um das Leben angenehmer zu machen, und

1) Vers. 793. [al. v. 814.]

2) [Aus dem Scholion zu dieſer Stelle hat man nun für ὡραις geſezt νεανιδος ὡρας, die Blüthe der Jugend.]

3) Conf. Valkenaer. not. ad h. l. p. 292.

die ſie dem Kinde, das aus der Ehe, der ſie mit ihren Schweſtern beiwohnt, entſtehen ſoll, ſo zu ſagen zutrinkt. Die Horen laſſen indeſſen auch die Muſen in ihrer Geſellſchaft zu, und man köñte daher, weñ man wollte, auf dieſem Gemälde die Figur mit der Leyer für die Muſe Erato halten, weil ihr die Beſorgung der Luſtbarkeiten bei Hochzeiten zu Theil geworden ſind. 1)

Mit all dieſem hoffe ich nun bewieſen zu haben, daß die angeführte Stelle aus dem Pindar nicht anders könne verſtanden werden, als ich im Anfange dieſer Erklärung geſagt habe, und daß die Worte: ὑπο ποικιλοφορμιγγος αοιδας, vom Geſange mit der harmoniſchen Leyer, ſich nicht, wie die Ausleger des Dichters glauben, auf den Pindar, ſondern auf die Horen ſelbſt beziehen, und zwar auch in Rükſicht auf das Wort ἑλισσομεναι, welches in dem oxfordiſchen Pindar und auch von Andern durch das Wort *revolutæ* erklärt wird, aber nicht in Beziehung auf die Horen, ſondern auf die Zeiten, das iſt: auf die olympiſchen Spiele. Sie folgen bei dieſer Erklärung den Scholiaſten dieſes Dichters, und in dieſem Verſtande würde das Wort ἑλισσομεναι das Synonymum von περιπλομεναι beim Homerus ſein, welcher περιπλομενων ενιαυτων von einer gewiſſen Periode oder einem Umlaufe von Jahren ſagt; ſo wie man beim Euripides περιδρομαι ετων findet. 2) Ein Synonymum von dieſen wendet Sophokles auch auf die Horen ſelbſt an, indem er ſagt περιτελλομεναις Ὡραις. Das Verbum ἑλισσεσθαι

1) Schol. Apollon. Argonaut. l. 3. v. 1.

2) Helen. v. 782.

3) Œd. Tyr. v. 159.

ſelbſt wird von Euripides gebraucht, indem er von der Zeit ſpricht.[1])

Man kañ indeſſen die ungewöhnliche Überſezung, welcher die Ausleger bei der gedachten Stelle im Pindar folgen, nicht annehmen, noch dem Worte ἑλισσομεναι den oben erwähnten Siñ andichten, ohne dem hohen Gedankenfluge Pindars Unrecht zu thun; deñ ſo würde das ganze ſchöne Bild verſchwinden, welches aus der Idea entſteht, daß der Dichter ſein Lied an die Göttinen der Jahreszeiten oder an die Horen richtet, indem der gemeinen Erklärung nach dieſe ganze ſo dichteriſche Stelle in ein gemeines Geſchwäz überginge.

Ich halte mich an die gewöhnliche Bedeutung des Verbums ἑλισσεσθαι, welches nicht nur das Umwälzen und Umdrehen gewiſſer Dinge (wie es oft von Euripides gebraucht wird[2]) — ſondern beſonders das Umdrehen beim Tanzen bedeutet, wie man beim Pindar[3]) und beim Euripides ſehen kañ. Dieſer ſagt von den Muſen:

Ἑιλισσουσαι καλλιχορον,

Die ſich im ſchönen Chortanz drehen;[4])

und ſo noch in verſchiedenen andern Stellen ſeiner Trauerſpiele.[5]) Daraus erhellet, daß man dieſes Wort beim Pindar von den tanzenden Horen erklären müße, indem ſie ſo vom Philoſtratus beſchrieben und auf unſern Kunſtwerken abgebildet werden.

1) Hercul. fur. v. 671.

2) Orest. v. 1266. 1293. 1379. Phœn. v. 3. 242. 718. 1185. 1193. Jon. v. 397. 1164. 1504. Androm. v. 425. 448. Troad. v. 116. 758. Bacch. v. 1121.

3) Phyth. I. v. 7.

4) Hercul. fur. v. 690.

5) Ibid. v. 690. 927. Troad. v. 3. 333.

Auf dieſe Art kōnte man deñ auch das Prādicat περικυκλαδες, welches den Horen in einem der homeriſchen Hymnen beigelegt wird, mit dem Tanze reimen, weñ man es erklārte: Die Horen, welche in einem Kreiſe herumtanzen.

Ich weiß nicht, ob Joſeph Scaliger in ſeiner Auslegung dieſer Hymnen dieſelbe Idee gehabt hat, indem er dieſes Wort durch *vortentes* überſezt. Das Wort περικυκλαδες kōmt, ſo viel mir bekañt iſt, in keinem andern Autor vor, daher es auch dem Heinrich Stephanus in ſeinem Theſauro entwiſcht iſt. Ich geſtehe indeſſen, daß ich das Verbum περικυκλειν welches umzingeln oder umgeben bedeutet, nirgends gebraucht gefunden habe, wo vom Tanzen die Rede war.

Indem ich ſo über das Tanzen, als über ein unterſcheidendes Merkmal der Horen, nachdenke, ſcheint es mir, daß das Wort περικυκλαδες aus einer Redensart des Philoſtratus: ἡ δινη τȣ κυκλȣ, zu erklāren ſei, welche derſelbe braucht, wo er vom Tanze dieſer Göttinen auf einem alten Gemālde ſpricht. Deñ die Prāpoſition περι kañ eben ſowohl wie δινη das Herumdrehen beim Tanzen bedeuten. Das Wort κυκλος kōmt auch bei andern Autoren vor, weñ ſie vom Tanzen reden, wie z. B. κυκλειων χορων beim Euripides.[1]) Die tanzende Stellung ſelbſt, in welcher fünf ſehr ſchön erhoben gearbeitete Figuren in der Villa Borgheſe vorgeſtellt ſind, hat Veranlaſſung gegeben, ihnen geradezu den Namen der Horen beizulegen, obgleich die Zahl nicht mit ihnen übereinſtimt. Indeſſen, glaube ich, kañ man mit einigem Grunde annehmen, daß es wirklich die Horen ſind, wie ſie mit den Gratien oder mit der Harmonia und Hebe tanzen, indem auch Homer ſie als

1) Helen. v. 1328. v. 1327.

tanzend einführt. [1]) Betrachtet man nun etwa dieſes Basrelief als ein Bruchſtük von einem größern Werke, ſo köñte man ſich unter dem Schuze des Hyginus allenfalls zehen Horen denken, deñ ſo viele führt dieſer Scribent auf. [2])

Endlich können die Kunſtwerke, auf welchen die Horen abgebildet ſind, die Verbeſſerung rechtfertigen, welche Nikolaus Heinſius in einer Stelle des Hippolytus von Seneca vorgenommen hat, indem er in folgenden Verſen das Wort *Aura* ſtatt *Hora* ſezt:

Volat ambigius
Mobilis alis *Hora.* [3])

Dieſer Kritiker glaubte nämlich, daß man die Horen nicht mit Flügeln abgebildet fände, welche Vermuthung mehrere alte Kunſtwerke zur Gewißheit erheben.

II.

[Numero 49.]

Hygiea oder Hygieia, die Göttin der Geſundheit, iſt mit Apollo eben ſowohl wie die Horen verwandt; deñ ſie war die Tochter des Aſkulapius, Sohns des Apollo. Man kañ ſie auch als die Schweſter der Horen anſehen, da die Geſundheit durch die gute und heilſame Beſchaffenheit der Jahreszeiten hervorgebracht wird. Sie iſt auf der unter Numero 49 beigebrachten Gemme abgebildet und durch ihre gewöhnlichen Symbole keñt-

1) Hymn. in Apoll. v. 194—195.

2) Fab. 173.

3) Vers. 1137.

4) Advers. l. 1. c. 6. p. 73.

lich; den̄ ſie hat in der linken Hand eine Schale und in der rechten eine Schlange, der ſie aus der Schale Nahrung reicht. Ich bin indeſſen mit der Erklärung dieſer Symbole, welche der gelehrte Buonarroti uns davon gegeben hat,[1] nicht zufrieden. Er glaubt nämlich, ſie ſpieleten auf die Schlangen an, welche in verſchiedenen Tempeln des Äſkulapius ernährt wurden.

Die Schale ſcheint mir vielmehr das Gefäß zu ſein, welches die Griechen μετανιπτρον Ὑγιειας,[2] die Geſundheitsſchale, nan̄ten, und die insbeſondere der Hygiea geweiht war; daher iſt auch dieſe Schale die Geſundheit genan̄t.[3] Die Schlange iſt das Symbol des guten Genius,[4] welchem man bei Gaſt- und Freudenmahlen ein Weinopfer brachte, welches man ποτηριον αγαθȣ δαιμονος,[5] den Trank des guten Genius, nan̄te, nachdem man dem rettenden Jupiter ein anderes Opfer gebracht hatte, das den Namen ποτηριον Διος σωτηρος, Trank des rettenden Jupiter, führte.[6]

Der am Baume aufgeſtekte Kopf ſcheint kein Todtenkopf, noch von einem Menſchenopfer zu ſein, welche die älteſten Völker Italiens dem Saturnus zum Opfer darbrachten.[7] Der Hals deſſelben läßt auch nicht zu, ihn für eine Maſke zu halten, um den ganzen Kopf damit zu bedeken. Zwei ähnliche

1) Osserv. sopra alc. med. p. 82.

2) Athen. l. 11. [c. 11. n. 73.]

3) Pollux, l. 6. segm. 100.

4) Virgil. Æn. l. 5. v. 95.

5) Laurent. sacr. gentil. c. 19.

6) Athen. [l. c. l. 1. c. 23. n. 52. Nach Athenäus war die μετανιπτρις Διος σωτηρος auch αγαθȣ δαιμονος.]

7) Dionys. Hal. antiq. Rom. l. 1. c. 19.

Köpfe ſieht man auf einem herculaniſchen Gemälde an einem Baumzweige.[1]) Es ſcheint vielmehr ein als Gelübde verſprochener oder künſtlich gemachter Kopf zu ſein, dergleichen man dem Pluto ſtatt der wirklichen Menſchenköpfe darzubringen pflegte;[2]) ſo daß der Kopf in Verbindung mit der Rüſtung am Fuße des Baumes und mit der Geſtalt der Hygiea ein Gelübde vorſtellen kañ, das man für die Geſundheit eines Kriegers gethan hat.

1) Pitture d' Ercol. t. 3. tav. 12.

2) A. Gell. l. 5. c. 7.

Zwanzigſtes Kapitel.

Orpheus.

[Numero 50.]

Den Muſen zum Gefährten bringe ich unter Numero 50 den Orpheus bei, den man für einen Sohn der Muſe Kalliope hält, und der in die Unterwelt hinabſtieg, um von Pluto die Rükkehr ſeiner verſtorbenen Gemahlin Eurydice zu erbitten. Das Basrelief, auf welchem dieſes abgebildet iſt, befindet ſich in der Villa Panfili. Seine Kleidung iſt nicht die gewöhnliche Kleidung der Völker Thraciens, wo er geboren war, das heißt: er hat keine glatte Binde um den Kopf, wie ihn Philoſtrat der Jüngere auf einem Gemälde beſchreibt. Er hat hier nach Art der griechiſchen Helden ein bloßes Gewand, ohne eine Bedekung auf dem Haupte, und darin gleicht er dem Bilde, das der berühmte Maler Polygnotus zu Delphi von ihm verfertigte,[1]) ſo wie demjenigen Orpheus, den man auf einem Basrelief des Muſei Capitolini ſieht. Er ſizt auf einem Felſen. Auch hierin komt er mit jenem von Polygnotus gemalten Orpheus überein; deßgleichen mit Amphion auf einem andern antiken Gemälde, der auf einer Anhöhe ſizt und ebenfalls die Leyer ſpielt.[2]) Unter dem Orpheus befindet ſich ein Thier, das man, hätte es nicht ei-

1) Pausan. l. 10. [c. 30.]

2) Philostr. l. 1. Icon. 11. p. 779.

nen ſo langen Schwanz, für einen Hund, und zwar für den Hund der Unterwelt (ʽΑδȣ), wie Homer ſagt, halten köñte, der durch die Töne der Leyer des Orpheus zahm gemacht worden. Er iſt hier vielleicht auf dieſe Art und nur mit einem Kopfe abgebildet, weil Homer ihn ſo beſchreibt, da er noch nichts von dem erſt durch ſpätere Dichter ihm gegebenen Namen Cerberus wußte und nirgends von drei Köpfen ſpricht.[1] Man köñte auch annehmen, daß der Künſtler dieſen Hund für den Hund des Aidoneus, Königs von Epirus, genommen habe, welcher Cerberus hieß und deſſen Wildheit bei den Dichtern die andere monſtröſe Idee erzeugt hat.[2] Der Schwanz, der mehr ein Tigerſchwanz zu ſein ſcheint, kañ vielleicht deßwegen ſo lang vorgeſtellt ſein, um das grauſame Naturell des Hundes dadurch anzudeuten. Virgil ſagt von ihm, daß er nicht weniger als die Seelen der Verſtorbenen von des Orpheus Geſange bezaubert geweſen ſei:

. . . . . . tenuitque inhians tria Cerberus ora.[3])

Die beiden weiblichen Figuren, von denen die erſte einen kleinen Eimer, die andere eine kleine Muſchel in der Hand hält, ſcheinen zwei Danaiden vorzuſtellen, welche wegen Ermordung ihrer Männer in der Unterwelt dazu verdamt waren, Waſſer in durchlöcherten Gefäßen zu tragen.

Indeſſen ſcheinen ſie nicht betrübt zu ſein, oder ſich bei dem Waſſer, welches ſie tragen, aufzuhalten, ſondern blos auf die Töne der Leyer des Orpheus zu hören. Daraus erhellet, daß der Künſtler darin den Dichtern folgen wollte, welche ſagen, daß alle Strafen der verurtheilten Seelen inne hielten, wäh-

1) Ιλ. Θ. VIII. v. 368.

2) Pollux, l. 5. segm. 42.

3) Georg. l. 4. v. 483.

rend ſie dieſe Muſik anhörten; [1]) und Ovid insbeſondere ſagt, daß die Danaiden aufgehört haben, Waſſer zu tragen: *urniſque vacarunt.* [2])

Unter den funfzig Töchtern des Danaus, die ihre Männer ermordeten, war Hypermnäſtra die einzige, welche ihrem Gemahle Lynceus das Leben rettete. Die übrigen neun und vierzig wurden nach ihrem Tode auf oben erwähnte Art geſtraft. Auf unſerm Marmor erſcheinen indeſſen nur zwei, weil der Raum nicht erlaubte, ſie alle vorzuſtellen. Man köñte auch ſagen, der Künſtler habe den Polygnotus in dem gedachten Gemälde nachgeahmt, auf welchem ebenfalls zwei weibliche Figuren befindlich waren, welche Waſſer in durchlöcherten Gefäßen trugen. [3])

Ich glaube auch, daß jene ſehr ſchöne Statue im Muſeo Capitolino, welche in beiden Händen ein Gefäß trägt, und es über ihrem Gewande hält, gleichſam damit das Waſſer nicht heraus laufe, eine Danaide ſei. Man hat dieſe Statue unter dem Namen Pſyche, die der Venus, um ſie zu beſänftigen, auf Befehl ein Gefäß mit Waſſer aus dem Fluſſe Kocytus bringen mußte, in Kupfer geſtochen. Allein ich glaube nicht, daß man ihr dieſen Namen beilegen könne, theils deßwegen, weil ihre Statur die gewöhnliche Größe überſchreitet, theils auch, weil ſie keine Flügel hat. Andere, welche ſie für die Pandora gehalten, haben nicht auf die Form des Gefäßes geſehen, welches von der Geſtalt des Gefäßes der Pandora, das Heſiodus πιϑος neñt, [4]) ſehr verſchieden iſt. Dieſes nähert ſich der

1) Virg. Georg. l. 4. v. 481.

2) Metam. l. 10. v. 43.

3) Pauſan. [l. 10. c. 31.]

4) Εργ. v. 94.

Geſtalt eines antiken Faſſes von gebrañtem Thone, deſſen Spundloch oder Öfnung am Rande des Gefäßes, nach der Beſchreibung des eben erwähnten Dichters, eng ſein muß, um es mit einem Dekel verſehen zu können. Es würde daher die Hofnung, welche in dem Gefäße der Pandora unter dem Rande zurükblieb,[1]) ebenfalls daraus mit entwiſcht ſein, weñ es wie das Gefäß jener Statue geformt geweſen, welches ſich von dem Boden nach obenzu erweitert. Ein ſo geſtaltetes Gefäß, das man als eine Schale betrachtet, um das Waſſer darin zu bringen, köñte, weñ man auf den Ausſpruch des Scholiaſten des Apollonius hörte, welcher ſagt, daß es für ein Mädchen unanſtändig ſei, einen Waſſerkrug zu tragen,[2]) meine Muthmaßung beſtärken, ſo daß man es nicht anders als für eine Strafe und Züchtigung erklären müßte. Ich will indeſſen aus der Bemerkung dieſes Scholiaſten kein allgemeines Urtheil fällen; deñ ich weiß recht gut, daß es bei vielen Völkern für junge Mädchen gar nicht unanſtändig war, Gefäße mit Waſſer auf dem Kopfe zu tragen. So redet z. B. Herodot von einem ſehr ſchönen Mädchen in Päonien, einer Landſchaft in Macedonien, welches auf dieſe Art Waſſer getragen;[3]) und Euripides läßt die Elektra in derſelben Beſchäftigung auftreten.[4])

1) Ibid. v. 97.

2) Argonaut. l. 1. v. 1207.

3) L. 5. [c. 12.]

4) Electra. v. 55.

Ein und zwanzigſtes Kapitel.

Bakchus.

I.

[Numero 51 u. 52.]

Auf etlichen antiken Denkmalen findet man einige Gottheiten als Knaben vorgeſtellt. Eine davon iſt Jupiter, einmal, wie er von der amaltheiſchen Ziege geſäugt, und von der Rhea oder von der Nymphe Adraſtea,[1] die Andere auch ONoe nennen,[2] auferzogen wird. Jene Vorſtellung befindet ſich auf einem Altare im Museo Capitolino;[3] dieſe aber auf einem Basrelief im Palaſte Giuſtiniani.[4] Die andere iſt Bakchus, deſſen Geburt auf zweien Basreliefs in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani abgebildet iſt. Man ſehe hier Numero 51 und 52.

Jupiter gab ihn nach ſeiner Geburt den dodoniſchen Nymphen zu erziehen. Andere behaupten, daß Ino, von der wir nachher reden werden, ihn denſelben übergeben habe.[5] Dieſer Nymphen waren nach dem Heſiodus fünf;[6] ſie hießen Phäſyle,

1) Callimach. hymn. in Jov. v. 47. Apollon. Argonaut. l. 3. v. 133.

2) Pausan. l. 8. [c. 47.]

3) Donii Inscript. tab. 1.

4) Bartoli Admir. Rom. tab. 26.

5) Eustath. ad Ιλ. Σ. p. 1195.

6) Schol. Hesiod. Εργ. p. 92.

Koronis, Kleia, Phäo und Eudora. Der alte Scholiaſt des Homerus gibt ihrer ſechs an,[1]) Ambroſia, Koronis, Eudora, Dione, Aſyle und Polyxo; Andere zählten gar ſieben.[2])

Der erſte Marmor iſt in der von allen genañten Autoren angegebenen Anzahl verſchieden, indem ihrer hier nur vier ſind, und zwar wohl nicht aus Eigenſiñ oder des engen Raums wegen; ſondern weil ſich der Künſtler auf eine Autorität verließ, welche ich glaube in den Scholien des Theon über den Aratus gefunden zu haben.[3]) Dieſer gibt an, daß die Erzieherinen des Bakchus in Sterne verwandelt und an die Stirn des Stiers im Thierkreiſe unter dem Namen Hyaden (Ὑάδες) geſezt worden. Er führt ferner verſchiedene Meinungen der Alten über die Anzahl der Sterne an, die ſich in dem Auge dieſes Geſtirns befänden. Thales zählte nur zwei; Euripides im Erechtheus nahm drei an;[4]) Achäos[5]) vier, und Hippias ſechs.[6]) Der Verfertiger unſeres Kunſtwerks folgte alſo wahrſcheinlich denen, welche vier Nymphen annahmen; da hingegen der Künſtler, der das folgende Stük verfertigte, ſich an die Meinung des Heſiodus gehalten hat; der ſehr alte Künſtler des Basreliefs von der Leukothea unter Numero 56 aber richtete

1) In Ιλ. Σ. v. 486.

2) Schol. Pind. Nem. II. v. 17. Conf. Hist. de l'Acad. des Inscript. t. 5. p. 40.

3) Ad v. 168. [phænom.]

4) [Im Phaethon; und er neñt ſie Töchter des Erechtheus. Schol. Arat. l. c.]

5) [Ein alter Tragödiendichter.]

6) [Hippias der Elegiker und Pherekydes von Athen nahmen ſieben an. Schol. Arat. l. c.]

ſich nach denen, die nur drei Sterne und folglich nur drei Nymphen zählten.

Die lezte Nymphe zur rechten Seite iſt ſo gewandt, daß ſie über das Stük hinausſieht. Sie ſcheint alſo mit andern Figuren, die nicht da ſind, in Beziehung zu ſtehen; woraus man vermuthen köñte, daß der Marmor auf dieſer Seite nicht ganz iſt. Ich kañ das Gegentheil nicht behaupten; deñ die Sache bleibt unentſchieden, weil der Marmor in die Mauer eingefugt ſteht. Allein andere ähnliche eben ſo geſtellte Figuren beweiſen, daß die alten Künſtler nicht ſorgfältig genug daran dachten, dieſen Mangel der Einheit in der Compoſition zu vermeiden; deñ eben ſo ſteht auch die lezte Figur zur rechten Hand in dem Triumphe des Titus, der auf dem Triumphbogen dieſes Kaiſers erhoben gearbeitet iſt.

II.

[Numero 53.]

Auf dem Basrelief von gebrañtem Thone unter Numero 53, welches man öfter wiederholt findet und das alſo zum Zierat in einem Hauſe gedient zu haben ſcheint, ſieht man den Bakchus als Kind abgebildet, wie ihn ein junger Satyr und eine Bakchante in einem Korbe tragen. Leztere kañ man für Makris, des Bakchus Ernährerin,[1]) halten. Dieſer Korb iſt aus Ruthen (von den Griechen λικνος genañt) in Geſtalt eines Nachens geflochten, weßwegen er auch σκαφη hieß.[2]) Er diente dazu, das Korn darin zu worfeln und es dadurch von der Spreu zu ſäubern. So war die Wiege des Bakchus beſchaffen. Auch Jupiter und

1) Nonn. Dionysiac. l. 31. p. 371.

2) Etymol. M. v. δροιδη. [et λεικνον.]

Mercur haben eine Getraidwanne zur Wiege.[1] Dieſelbe findet ſich ebenfalls bei der Geburt eines Kindes auf einem Basrelief vorgeſtellt, das izo nicht mehr in Rom iſt.[2] Die Gewohnheit, die Kinder in einer ſolchen Wanne zu wiegen, war allegoriſch und bedeutete ihre gute Ernährung, indem man die Wanne als ein Geräth für die Früchte der Ceres betrachtete.[3] Daher kömt auch das Beiwort λικνιτης,[4] das dem Bakchus gegeben wird und deſſen eigentliche Bedeutung aus unſerm Kunſtwerk erhellet, wo Bakchus in einer Wanne getragen wird. Der Satyr und die Bakchantin würden λικνοφοροι, Wannenträger, ſein, ein Wort, das gewöhnlich diejenigen bedeutet, welche bei den feierlichen Umzügen der Ceres und des Bakchus Früchte trugen.[5] Ich weiß nicht, ob es da auch ihrer zwei thaten, wie hier. Gewöhnlich trug man freilich die Wanne oder den Korb auf dem Kopfe,[6] und bei dieſer heiligen Feierlichkeit hieß ſie alsdañ die myſtiſche Wanne.

Da alſo nach dem oben Geſagten das Wort σκαφη mit λικνος einerlei iſt: ſo läßt ſich wohl daraus ſchließen, daß das Wort σκαφηφορος, welches denjenigen bedeutet, der beim Bakchusfeſte die σκαφη trug, auch einerlei mit λικνοφορος ſei. Suidas,[7] Heſychius und Harpokration, welche die Perſon

1) Callim. hymn. in Jov. v. [48.] Arat. phænom. l. c.

2) Bartol. Admir. Rom. tab. 65.

3) Theon. Schol. in Arat. phænom. l. c.

4) Serv. in Virg. Georg. l. 1. v. 166.

5) Epigr. ap. Suid. v. θιασος et λεικνον.

6) Procl. in Tim. p. 124.

7) Voce ασκον τιλλειν.

angeben, die σκαφηφορος hieß, erklären indeſſen nicht, was die σκαφη war, die dieſe Perſon trug.

Doch muß man nicht die myſtiſche Wanne mit dem myſtiſchen Korbe (cista) verwechſeln, wie Spanheim thut [1]) und Lami, [2]) der ihm folgt, indem ſie den Virgil, Servius und Demoſthenes ohne Ordnung und Genauigkeit darüber anführen. Beide waren aus Ruthen geflochten, wie die Wanne auf unſerm Basrelief; aber der Korb (cista) war rund und bedekt. So ſind alſo Liknophori und Ciſtophori verſchieden. Bakchus iſt, wie man ſieht, mit Epheu umkränzt; deñ dieſe Pflanze gab ihm, nach dem Euripides, ſchon von der Geburt an Schatten und umkränzte ſeine Stirn. [3])

Die Fakel in der Hand der Bakchantin iſt etwas Gewöhnliches; trug ſie doch Bakchus ſelbſt in einer ſeiner Statuen, [4]) und Nonius deutet ſie auf die Geburt dieſes Gottes. [5]) Dieſe Nachrichten nebſt der folgenden ſehr dunklen Stelle des Euripides:

> Ὑμεις δε μοι, γυναικες, ευ πυρσευετε
> Κραυγην αγωνος τȣδε, [6])

reden noch von einer beſondern Gewohnheit, die bei der Geburt der Kinder üblich war, die uns aber gänzlich unbekañt iſt. Euripides läßt daſelbſt die Elektra ſprechen, indem ſie ſich ſtellt, als habe ſie ein Kind zur Welt gebracht, um ſich der argwöhni-

1) Obs. in Callim. p. 732. [in Cerer. v. 127.]

2) Diss. de Cistof.

3) Phœn. v. 654.

4) Pausan. l. 1. [c. 2.]

5) Dionysiac. l. 34. p. 407. l. 37. p. 469.

6) Electra v. 694. [al 700.]

ſchen Beobachtung der Klytämneſtra zu entziehen. Sie befiehlt daher ihren Sklavinen, Fakeln anzuzünden und ein großes lärmendes Geſchrei zu erheben. Kein einziger von den Auslegern dieſes tragiſchen Dichters hat den Knoten löſen können, der vielleicht zum Theil in der Verfälſchung des Textes ſelbſt ſtekt. Ich begnüge mich damit, dieſelbe hier bei Gelegenheit unſeres Kunſtwerkes für diejenigen anzuführen, die vielleicht mit der Hülfe und dem Lichte neuer Entdekungen heller in dieſer Finſterniß ſehen können.

III.

Ein bewafneter Bakchus findet ſich auf der Seite eines Altars in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani erhoben gearbeitet. Er iſt oben unter Numero 6 aufgeführt worden. Auſſer dieſem bewafneten Bakchus, der zuerſt in den Memorie Bresciane [1]) bekañt gemacht worden, trift man auf keinem einzigen Kunſtwerke dieſen Gott in kriegeriſcher Tracht und auf die Art an, wie ſeine Statue zu Delphi war. [2]) Der Küraß beſteht aus lauter kleinen Ringen, von denen immer einer mit dem andern zuſammenhängt, wie man dieſes auf einem ähnlichen Küraſſe, der unter den Trophäen der unterjochten Völker auf dem Fußgeſtelle der Säule des Traianus erhoben gearbeitet iſt, noch deutlicher ſieht. Pollux neñt einen ſolchen Küraß ἐξ ἁλυσεων, [3]) von Ketten oder gekettelt. Andere geben ihm den Namen ἁλυσιδοτος

1) Rossi Mem. Bresc. Montfauc. Antiq. Suppl. t. 1. pl. 59. p. 155.

2) Syncell. Chronogr. p. 162.

3) L. 1. segm. 135. conf. Arrian. Tact. p. 13.

θωραξ, oder mit einem einzigen Worte ἁλυσιδιον.[1]) Varro behauptet, die Gallier ſeien die Erfinder dieſer Art von eiſernen Rüſtung geweſen.[2]) Man kan̄ ſich den Bakchus, als er ſeinen Feldzug nach Indien that, alſo bewafnet vorſtellen. Wegen ſeiner in den Kriegen mit den entfernteſten Völkern, bis zu welchen er vordrang, gezeigten Tapferkeit ward ihm darauf das Beiwort Αρητιος,[3]) der Martialiſche, beigelegt: ſonſt wird er auch noch Πολεμιος,[4]) der Kriegeriſche genan̄t. Jener Vers des Horaz iſt bekan̄t:

Prœliis audax, neque te silebo, *Liber.*[5])

Ich glaube, mit Hülfe dieſes und des oben aufgeführten Marmors kön̄te man haltbar die alte Leſart in dieſem Verſe gegen Bentley vertheidigen, welcher will, man ſoll die Worte prœliis audax nicht auf den Bakchus, ſondern auf die Pallas ziehen, und alſo hinter audax ein Punctum ſezen.

Die beiden Spieße, welche Bakchus auf einer Münze ΜΑΡΟΝΙΤΩΝ[6]) in der Hand hat, und die Nonius für einen Thyrſus hielt, ſpielen auf die oben genan̄ten Beiwörter dieſes Gottes an. Der Spieß, wen̄ er gleich hier nur allein befindlich iſt bedeutet doch das Ganze, ſo wie beim Ariſtophanes das Wort οχανον,[7]) welches eigentlich blos den Riemen am inwendigen Theile des Schildes, wo

1) Suid. v. Ἁλυσιδιον.

2) De ling. Lat. l. 4. c. 24.

3) Macrob. Saturnal. l. 1. c. 19. p. 240.

4) Aristid. orat. in Bacch. p. 53.

5) [L. 1. od. 12. v. 22.]

6) Coltz. Græc. tab. 26.

7) Conf. Bergler. not. in Aristoph. Pac. v. 661.

man den Arm durchſtekt, bezeichnet,[1]) ſtatt des Schildes ſelbſt und als ein Siñbild des Krieges geſezt worden iſt. So bedeutet auch einmal bei dem nämlichen der Komiker Meduſakopf in der Mitte des Schildes den ganzen Schild.[2])

Überdem ſagt noch Macrobius, daß Bakchus und Mars von einigen für eine und dieſelbe Gottheit genommen worden ſeien, indem ſie jenem den Beinamen von dieſem, Ενυαλιος, beilegten.[3]) Zum Beweiſe führt er eine Statue des Bakchus zu Sparta an, wo derſelbe ſtatt des Thyrſus einen Schild hält; und fügt hinzu, daß man, da der Thyrſus nichts anderes als ein Spieß ſei, deſſen Spize mit Epheublättern bedekt iſt, füglich den einen mit dem andern verwechſeln könne, ohne doch die Idee zu ändern.

Bakchus iſt auf unſerm Altare auch mit Lorbeern bekränzt, welche ihm, wie Tertullian ſagt, als ein Siñbild der oben erwähnten in Indien davon getragenen Siege gegeben wurden, und die man corona magna nañte.[4]) Auch in Rükſicht auf den Kranz iſt dieſes die einzige Bakchusfigur, die ſich erhalten hat.

Bei Gelegenheit des Bakchus will ich nur noch bemerken, daß die Götter, welche Pollux προτρυγαιοι[5]) neñt, von den Auslegern durch servatores frugum unrecht erklärt ſind. Deñ da die Bedeutung dieſes Wortes von τρυγη, die Weinleſe herkomt; ſo müßte man ſie vielmehr præsides vindemiæ nennen.

1) [Man ſehe die Note auf S. 312 — 313.]

2) Acharn. v. 573.

3) L. c.

4) De coron. milit. p. 124.

5) L. 1. segm 24.

Zwei und zwanzigſtes Kapitel.

Leukothea.

I.

[Numero 54.]

Die Statue Numero 54, die in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindlich iſt, hat eine mehr als natürliche Größe und ſtellt die Göttin Leukothea vor, wie ich hernach beweiſen werde.

Anfänglich nañte man dieſe Statue Numilia, ein Name, den man von Alexander Maffei borgte, weil dieſer einer ähnlichen kleinen Figur, die auf einer Gemme eingeſchnitten iſt[1]) und ein kleines Kind in ihren Armen hat, den Namen Numilia gibt, einer Göttin, die kaum bei den Römern, bei den Griechen aber gar nicht bekañt war. Allein die Erfinder dieſer Benennung haben nicht bedacht, daß ſich von einem dieſer Göttin zu Rom errichteten Tempel oder einer Statue keine Spur finde. Eben ſo wenig Scharfſiñ haben ſie bei der Betrachtung der Sculptur dieſer Statue gezeigt, welche, wie der Augenſchein lehrt, offenbar das Werk eines der vornehmſten griechiſchen Künſtler iſt. Sie begnügten ſich damit, einen Namen aufgefiſcht zu haben, der ſich mit einiger Wahrſcheinlichkeit darauf verwenden ließ.

Unter dieſen Betrachtungen ſchloß ich alſo zuerſt

1) Gemm. t. 3. tav. 75.

die Gottin Numilia von der Benennung dieſer Statue aus; und dieſes in der Folge um ſo mehr, da das Trinkgeſchirr, welches das Kind in der Hand hält, offenbar das Merkmal des Bakchus iſt. Man muß daher natürlich glauben, daß hierunter eine Perſon vorgeſtellt ſei, die für ſeine Erziehung Sorge trägt.

Der erſte Gedanke, der mir einfiel, war, daß dieſe Statue entweder Diana, welche den Beinamen Κȣροτροφος, Erzieherin der Kinder,[1]) oder Ceres, welche den Bakchus geſäugt haben ſoll,[2]) vorſtelle. Allein welche Gründe hatte ich wohl, dieſes zu glauben, da die Statue kein einziges Attribut dieſer Göttinen zeigt? Eben deßwegen hätte es mir auch ein andermal nicht einfallen ſollen, in derſelben die Juno, als Ernährerin des Herkules, zu ſehen, deren Bildſäule ich oben unter Numero 14 beigebracht habe. Als ich endlich auf eine Stelle des h. Clemens von Alexandria gerieth, erkañte ich in dieſer Figur die Ino, Tochter des thebaniſchen Königs Kadmus und Ernährerin des Bakchus, als des Sohnes Jupiters und der Semele, ihrer Schweſter. Dieſe Ino wurde nach ihrem Tode bei den Griechen auf Verordnung des Siſyphus unter dem Namen Leukothea, und bei den Römern unter dem Namen Matuta, göttlich verehrt und die Weiber feierten ihr zu Ehren ein beſonderes Feſt.[3])

Von dem vorerwähnten h. Clemens,[4]) der

1) Diod. Sic. l. 5. [c. 73.] Dionys. Hal. περι τȣ Ὁμηρ. ποιησ. §. 23.

2) Lucret. de rer. nat. l. 4. v. 1160.

3) Plutarch. [quæst. Rom. t. 7. p. 83. edit. Reisk.]

4) Admon. ad Gent. p. 38.

verſchiedene Eigenſchaften anderer Gottheiten und unter dieſen auch den Talar des Bakchus beſchreibt, lernte ich das Keñzeichen der Leukothea, das er κρηδεμνον neñt, kennen. Da nun dieſes Wort bei den Griechen nicht gemein war, was auch ein Anderer davon glaubt,[1]) ſondern nur von Dichtern gebraucht wurde:[2]) ſo komt es mir vor, daß er durch den Mund eines Dichters, und zwar des Homerus, wie es ſcheint, geredet habe. Dieſer läßt die Jno Leukothea ſich aus den Wellen des Meers emporheben, um dem Ulyſſes beizuſtehen und ihm nach dem Schifbruche, den er bei der Jnſel der Phäacier (Korcyra) erlitt, das Leben zu retten. Sie reichte ihm hierauf ihr κρηδεμνον, ihre Binde, mit der Anweiſung, ſich dieſelbe unter der Bruſt zu befeſtigen, weil er alsdañ durch ihre Kraft dem Tode entgehen und glüklich das Ufer erreichen werde.[3]) Jch ſagte ſogleich zu mir ſelbſt: Warum dichtet wohl Homer, daß Leukothea dem Ulyſſes durch ein ſo ſonderbares Mittel Hülfe leiſtet? Eben dieſes hätte einem und dem andern Ausleger dieſes Dichters einfallen ſollen. Allein im Gegentheile, ſie haben faſt alle das Wort κρηδεμνον für das Wort κεφαλοδεσμος genommen, welches eine bloße Hauptbinde, stroppum oder strophium genañt,[4]) bedeutet; bei einigen andern findet man es als ein gleichbedeutendes Wort mit balteus der Lateiner.[5]) Meiner Meinung nach läßt Homer die Leukothea deßwegen dem Ulyſſes ihr κρηδεμνον reichen, weil es

1) Pitture d'Ercol. t. 4. p. 71. n. 2.

2) Aristid. orat. isthm. Nept. p. 49.

3) Οδυσσ. E. V. v. 346. 373.

4) Conf. Tzetz. Schol. Lycophr. p. 83.

5) Buonarr. pref. alle osserv. sopr. alc. medagl. p. 9.

keine bloße Binde geweſen, womit ſie ihr Haar zuſammenfaßte, ſondern ein Diadema, und das einzige, was ihr aus ihrem ſterblichen Zuſtande übrig geblieben. Es war dieſes alſo ein Zeichen, mit welchem ſie nicht nur zum Unterſchiede von ihren Gefährtinen, ſondern auch von allen übrigen Göttinen, beweiſen koñte, daß ſie von einem ſterblichen Menſchen, von Kadmus, dem Könige von Theben gezeugt worden ſei. Sie koñte daher dem Ulyſſes, als einem Sterblichen, gerade nichts anderes als dieſes ihr Diadema reichen, um ihm zu helfen. Dieſes Diadema nun neñt Homer und der h. Clemens κρηδεμνον. Man ſieht es deutlich auf der Stirn der Statue, die wir hier vor uns haben.

So wie man nun aus den Worten des leztern nicht beweiſen kañ, daß ein jedes Diadema, welches man auf der Stirn einer weiblichen Gottheit findet, geradezu immer die Leukothea andeute: ſo wird man alſo unter den übrigen das κρηδεμνον unterſcheiden müßen, das dieſer Göttin als ein beſonderes Merkmal beigelegt iſt. Dieſes kañ auf folgende Art geſchehen.

Das Diadema, welches unſre Statue über der Stirn oder am Ende der Haare hat, unterſcheidet ſich deutlich von einer andern ſchnurartigen Binde, die ihr die Haare zuſammenhält; deñ dieſe iſt wie eine Schnur geflochten: jene hingegen iſt wie ein Band, und einen Daumen breit. Darin nun unterſcheidet ſich das Diadema, von welchem hier die Rede iſt, von dem Diadema anderer Göttinen; bei der Leukothea geht es nämlich um die Stirn herum; bei den andern hingegen umgibt es gemeiniglich die Haare, und dient ihnen gleichſam ſtatt der Neſtel.

Sobald man folglich einen weiblichen Kopf findet, an welchem die Haare mit einer Binde zuſam-

mengefaßt ſind, auf der Stirn aber ein Diadema zu ſehen iſt; ſo kan̄ man ihn dreiſt für den Kopf der Leukothea halten. Drei ſehr ſchöne von dieſer Art ſind in dem Muſeo Capitolino, von denen ich einen unter der folgenden Numer beibringe, und dem verſchiedene andere gleichen, die man auf einigen Münzen ſieht und die Nonius für Bakchusköpfe gehalten hat. [1]) Man kan̄ daher für dasjenige Diadema, welches Homer das κρηδεμνον der Leukothea nen̄t, keine einzige andere Binde halten, die von dem, was ich geſagt habe, abweicht; ſo wenig als die phrygiſche Kapuze darauf paßt, die einige herculaniſche Akademiker dafür gehalten haben. [2])

Auf einer Münze von Girgenti in Sicilien ſieht man einen Kopf, deſſen Haar mit einem Epheuzweige umkränzt iſt. Spanheim hält ihn für das Bildniß eines Siegers in den öffentlichen Spielen in Griechenland. [3]) Allein er müßte erſt beweiſen, daß dieſe Sieger auch Diademe trugen. Ich bin dagegen der Meinung, daß dieſes ebenfalls ein Kopf der Leukothea ſei, und erinnere mich, dieſe Münze im Original geſehen zu haben, wo ſie ſehr von der Zeichnung verſchieden iſt, welche davon Paruta ohne allen Geſchmak und ohne Ken̄tniß hat verfertigen laſſen. Daher iſt es kein Wunder, daß ſich Spanheim, der blos die Zeichnung ſah, geirrt hat, indem er einen Weiberkopf für einen Man̄skopf hielt. Man kan̄ auch überhaupt ſelten bei den Kupferabdrüken dieſer Münzen das Geſchlecht aus den Köpfen ſelbſt erkennen.

1) Goltz. Græc. tab. 11. 21. 26. Inscr. Græc. tab. 2. 13. 24. [Wofür man ſie nun auch wirklich hält. G. d. K. 5 B. 4 K. 8 §.]

2) Pitture d'Ercol. t. 4. tav. 6. p. 32. n. 10.

3) De præst. numism. t. 1. p. 553.

In der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani ſieht man eine ganz ſonderbare Herma mit zweien Geſichtern: das eine iſt offenbar das Geſicht der Leukothea; das andere ſtellt einen betagten Mañ mit einem langen Barte vor, mit eben ſolchem Diadema, wie ſeine Gefährtin hat; ſein Haar aber iſt von einem Epheuzweige umgeben. Mir ſcheint es, daß hierunter Kadmus, König von Theben und Vater der Leukothea, vorgeſtellt wird.[1])

Der ganze Unterſchied aller dieſer Köpfe von jenem unſerer Statue beſteht darin, daß ſie das Haar ſtatt der Binde mit einem Epheuzweige, als einer Anſpielung auf den Bakchus, umwunden haben, und das Diadema länger, breiter und beſſer ausgedrükt iſt, als auf der gegenwärtigen Statue. Unter allen den Gottheiten, welche der Vermählung des Peleus und der Thetis, die unter Numero 110 dieſes Werkes befindlich iſt, beiwohnen, iſt nur eine einzige unter den weiblichen dem Bakchus zur Seite, welche ein die Stirn umgebendes Diadema hat. Ich zweifle daher gar nicht, daß es Leukothea ſei.

Man bemerke auch die Löcher in den Ohren unſerer Statue. Sie zeigen unſtreitig an, daß Ohrgehänge darin befindlich geweſen ſind: ein Schmuk, der nach meiner Meinung nicht blos den Gemahlinen der Götter, ſondern auch ſterblichen Frauen eigen war. Ich führe dieſes hier gegen die Bemerkung des gelehrten Buonarroti an, welcher ſagt, er habe an keinem einzigen Porträte der Kaiſerinen bis zur Gemahlin des Theodoſius hin und anderer Frauen, weder in Marmor noch auf Münzen und geſchnittenen Steinen, die Ohren durchlöchert

1) [Nach Zoega (Bassirilievi n. 2.) iſt es der bärtige Bakchus und Ariadne.]

gefunden. [1]) Da dieſe Behauptung von einem der gelehrteſten und erfahrenſten Altertumsforſcher herkam, ſo gab ich ihr meinen Beifall. Allein als ich hernach mit dieſer Idee angefüllt eine große Menge weiblicher Statuen, Büſten und Köpfe unterſuchte, fand ich unter andern durchlöcherte Ohren an der alten Bakchantin und an zweien Köpfen im Muſeo Capitolino, deren Namen zwar unbekañt ſind, die aber gewiß zwei ſterblichen Weibern gehören und älter ſind als die Zeiten der Gemahlin des Theodoſius und der Antonia, Gemahlin des Druſus. [2]) Überdem erinnert ſich auch Seine Eminenz der Herr Cardinal Alexander Albani, eine kleine Büſte einer Schweſter des Trajanus gleichfalls mit Löchern in den Ohren geſehen zu haben. Endlich ſieht man noch auf einem geſchnittenen Steine das Bildniß der Julia, Tochter des Titus, von Evodus gearbeitet, mit Ohrgehängen, [3]) und auſſer den Frauen werden wir in dem zweiten Theile dieſes Werkes unter Numero 131, auf einem Gefäße von gebrañtem Thone, den Achilles und einen ſeiner Gefährten mit dem nämlichen Schmuke ſehen. [4])

II.

[Numero 55.]

An dem Kopfe im Muſeo Capitolino, den ich, wie geſagt, für die Leukothea halte, [5]) und unter Numero 55 beibringe, ſcheint der Bild-

1) Osserv. sopra alc. med. vetr. p. 154.

2) Mus. Capitol. t. 2. tav. 8.

3) Stosch Pierr. gravées. pl. 33.

4) [G. d. K. 6 B. 2 K. 14 §. wo mehr Exempel von Ohrgehängen.]

5) [Viſconti und Andere für einen Bakchus.]

hauer das haben ausdrüken zu wollen, was der alte Scholiaſt des Heſiodus durch das Beiwort ἑλικοβλέφαρος andeuten wollte.[1] Dieſes Wort erklärt man nämlich durch Augen, deren Augenbraunen einen Kreis bilden, der auf gewiſſe Art den Weinranken, ἕλικες, ähnlich iſt. Andere Gräciſten nehmen dieſes Wort im weitern Sinne und halten es mit καλλιβλέφαρος, mit ſchönen Augenbraunen für gleichbedeutend.[2] Die von mir angegebene Etymologie ſcheint von denen hergenommen zu ſein, bei welchen der Rand der Augenbraunen etwas wellenförmig iſt, wie an dem gegenwärtigen Kopfe der Leukothea. Die Augenbraunen ſind übrigens bei einem jeden Menſchen unvermerkt ſchlängelnd geformt; welches man ganz genau an den ſchönſten antiken Köpfen, beſonders beim Apollo und bei der Niobe ausgedrükt ſieht. Noch weit unterſcheidender zeigt ſich dieſes bei koloſſalen Figuren, wie z. B. bei der Juno in der Villa Ludoviſi und bei dem Antinous in der Villa Mondragone zu Fraſcati.

III.

[Numero 56.]

Nachdem ich die eigentliche Form der königlichen Hauptbinde, die eine weibliche Statue haben muß, wen man ſie für die Leukothea halten will, und die nothwendige Lage derſelben beſtiñt und zugleich bemerkt habe, daß ſie die einzige unter den Gottheiten ſei, die man an dieſem Merkmale erkeñt; ſo halte ich dafür, daß auch in einer Figur von beinahe natürlicher Größe, die auf einem Basrelief

1) In Hesiod. Theog. p. 234.

2) [G. d. K. 5 B. 5 K. 23 §.]

in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani erhoben gearbeitet und hier unter Numero 56 zu ſehen iſt, die nämliche Göttin vorgeſtellt ſei, da ſie eine breite Binde um den Kopf hat.

Ehe ich die Stelle in dem oben erwähnten h. Clemens fand, wußte ich den Inhalt der auf dem Marmor befindlichen Vorſtellung nicht zu erklären. Ich erblikte in der weiblichen Figur zwar eine Göttin, wegen des Fußſchemels, welcher immer einen über die menſchliche Natur erhabenen Stand bedeutet, wie ich hernach bei dem Sarkophag, der die Vermählung des Peleus und der Thetis vorſtellt, beweiſen werde: allein ich wußte doch immer noch nicht, was für eine Göttin es ſein köñte. Ohne dieſe Aufklärung würde daher dieſer Marmor hier blos wegen ſeines Styls und ſeiner Zeichnung einen Plaz gefunden haben, indem man darin noch den Anfang der Kunſt entdekt. Man kaň daher gar nicht zweifeln, daß dieſe Arbeit aus den allerälteſten Zeiten der griechiſchen, oder vielmehr der hetruriſchen Bildhauerkunſt ſei, wie ich ſchon in meiner vorläufigen Abhandlung gezeigt habe.[1])

Auſſerdem nun, daß ich in dieſem Marmor eines der erſten Werke der Bildhauerei gezeigt habe, köñte ich auch noch bemerken, daß der Nymphen ihr Haar mit einer bloßen Binde, ſo ſchmal und rund wie eine Schnur, umwunden iſt, dagegen jenes der Ino oder Leukothea mit einem breiten Diadema. Dieſes iſt aber von einer ſo ſonderbaren Art, wie man es bisher noch auf keinem andern Denkmal geſehen hat, nämlich beinahe drei Finger breit und ſo lang als die Stirne breit iſt. Befeſtigt iſt es mit zweien Bändern, die an beiden Seiten deſſel-

1) [G. d. K. 3 B. 2 K. 13 §. Note.]

ben anfangen und bis an den hintern Theil des Kopfes gehen; ſo daß dieſes Diadema beinahe einer Schleuder gleicht. Ich möchte daher faſt glauben, daß dieſes eben die Binde ſei, welche Ariſtophanes σφενδονη, eine Schleuder, nent.[1]) Dadurch wäre alſo nicht nur dieſer Scribent, ſondern auch alle übrigen,[2]) die einer ähnlichen Binde Erwähnung thun, erläutert.

Leukothea hält mit ihren beiden Händen den kleinen Bakchus, der aufgerichtet auf ihrem Schooße ſteht. Die Erſte von den Nymphen, welche ihn auferzogen, hat eine kleine Schnur in der Hand, welche hinten an den Schultern des Bakchus durch zwei Bänder, die ſich auf der Bruſt durchkreuzen, angebunden iſt, und wahrſcheinlich dazu gedient hat, das Kind aufrecht zu erhalten, und es gehen zu lehren, wie dieſes noch izo bei uns der Gebrauch iſt.

Auf den Thron der Leukothea in unſerm Marmor kañ man das Beiwort ευθρονος anwenden, das Pindar den Töchtern des Kadmus, welche Leukothea, Semele, Autonoe und Agave heiſſen; beilegt;[3]) beſonders da das Wort ευθρονος, im metaphoriſchen Sinne genommen, um damit die gedachten Tochter des Kadmus zu ehren, im eigentlichen Sinne den Thron bedeuten kañ, auf welchem man ſie und insbeſondere die Leukothea ſizend vorzuſtellen pflegte.

Übrigens ſcheint es auch bei den erſten Künſtlern immer der Gebrauch geweſen zu ſein, die Göttinen ſizend vorzuſtellen; deñ in dem Tempel der Juno zu Elis waren ſogar die Statuen der Horen von Dorykſidas, einem Schüler des Dipönus und

1) Pollux, l. 5. segm. 96.
2) Eustath. ad Dionys. Perieg. v. 7.
3) [Olymp. II. v. 39. Οδυσσ. Z. VI. v. 48.]

Skyllis, der älteſten griechiſchen Bildhauer, die uns bekañt ſind, erhoben gearbeitet, ſizend vorgeſtellt.

Aber wieder auf unſern Marmor zu kommen, ſo iſt die erſte Nymphe um ſo viel größer als die beiden andern, daß man ſie, ehe man den Jnhalt kañte, für die Mutter der übrigen gehalten hat. Endlich beſtätigt noch der Gottesdienſt, den der Dictator Furius Camillus nach der Einnahme der Stadt Veji zu Rom in den erſten Zeiten der Republik der Leukothea unter dem Namen der Matuta anordnete, meine Meinung, daß dieſes Werk eine hetruriſche Arbeit ſei, indem es bekañt iſt, daß die Römer in jenen Zeiten, wo ſie noch in gar keinem Verkehre mit den Griechen ſtanden, ſich hetruriſcher Künſtler bedienten. 1)

1) [Schon Servius Tullius hatte der Matuta einen Tempel erbaut, den nachher Camillus nur wieder hergeſtellt. Liv. l. 5. c. 19. Der Marmor iſt gewiß eine altgriechiſche und keine hetruriſche Arbeit. G. d. K. a. a. O.]

Drei und zwanzigſtes Kapitel.

Satyre oder Faunen.

I.

[Numero 57.]

Nicht minder ſonderbar iſt der alte Satyr, den ich ſelbſt beſitze und unter Numero 57 aufſtelle. Er befindet ſich in Geſellſchaft des Bakchus und iſt mit einem Schilde bewafnet; alſo gerade dem zuwider, was Ariſtides ſagt, daß nämlich die Satyre ſtatt deſſen einen Becher trügen. [1]) Ich kañ daher dieſen Satyr nicht zum Schildträger des Bakchus machen; [2]) weñ es nicht etwa Silenus iſt, der beim Euripides ſeine eigne im Kriege der Götter mit den Titanen, an welchem auch Bakchus Theil nahm, bewieſene Tapferkeit gar hoch erhebt. [3]) Überdem weiß man, daß Silenus den Bakchus auf ſeinem Zuge nach Indien begleitet hat; weñ man gleich in dem Triumphe dieſes Gottes, der in der Villa Borgheſe erhoben gearbeitet iſt, einen jungen Satyr mit einem Schild am Arme von einem Elephanten herabfallen ſieht. Will man aber dieſe Figur weder für den Silenus, noch für einen Schildträger, noch ſonſt für jemand, der den Bakchus auf dieſem Zuge begleitete, halten: ſo thu ich den Vorſchlag, den

1) Orat. in Bacch. p. 53.

2) Conf. Eurip. Hel. v. 740.

3) Cyclop. v. 6.

Gott Pan darunter zu verſtehen, der nach des Polyänus Behauptung die Taktik und die Phalanx erfunden hat. 1) Da auch auf dieſem Marmor von einer andern Figur nur eine Hand übriggeblieben iſt, welche die Stellung einer demüthig bittenden Figur verräth, beſonders da Bakchus noch das Haupt gegen ſie hin neigt: ſo wollte ich wohl ſagen, er erſcheine hier als Sieger, der Mitleid mit einem der unterjochten Völker habe, und daß die fehlende Figur mit ihrer zum Bitten ausgeſtreckten Hand dieſes Volk vorſtelle. Auch ſelbſt der Satyr ſcheint ſich mit ſeinen herabhängenden Ohren, die denen eines müden und abgematteten Eſels gleichen (*aure jacenti* 2),

. . . . ut iniquæ mentis aſellus, 3)

für den Bittenden zu intereſſiren. Mir ſcheint dieſe Vergleichung gar nicht ſonderbar; den̄ die Griechen drükten den nämlichen Gedanken durch folgende Redensart aus: *τα ωτα επι των ωμων εχον*, 4) die Ohren auf die Schultern herabhängen laſſen. Das Gegentheil davon war: *ορθον ους ιςασθαι* 5), die Ohren aufheben. 6)

II.

[Numero 58.]

Der Satyrkopf, Numero 53, der unter dem

1) Stratag. l. 1. c. 2. p. 14. Anonym. de incred. c. 11.

2) A. Gell. l. 1. c. 7.

3) Horat. l. 1. serm. 9. v. 20.

4) Suid. v. *τα ωτα κ. τ. λ.*

5) Sophocl. Elect. v. 27.

6) [Eine Wiederholung dieſes ſchönen Basreliefs, die an einem Sarkophag ganz erhalten iſt, befindet ſich nun im Muſeo Chiaromonti zu Rom.]

wahren Namen ſeines berühmten Verfertigers, ΑΥΛΟΣ, in Carneol geſchnitten iſt, befindet ſich zu Rom in dem Kabinet des Herrn Thomas Jenkins.

Über der Stirn ragen ganz ſanft zwei Hörner wie zwei Auswüchſe hervor, welche denen der Jo, wie Philoſtratus ſie beſchreibt, ähnlich ſind:[1])

Primisque nondum cornibus findens cutem.[2])

Dieſe Hörner ſind eines von den Merkmalen der Satyre, beſonders weñ man bei ihnen, wie es der Fall mit gegenwärtigem Kopfe iſt, die ſpitzigen Ohren nicht ſieht.

Ein anderes Keñzeichen der Satyre auſſer den Ohren iſt die Form ihrer zerſtreueten und unordentlichen Haare, wovon auch dieſer Kopf ein Beiſpiel liefert, und die ganz den andern Idealen unſeres Geſchlechts entgegen ſind, indem die Haare, weñ ſie auch nicht immer wie beim Bakchus und Apollo lang herunterhängen, entweder gelokt oder abgeſchnitten, oder in ordentliche Strehnen abgetheilt ſind. Leztere Art findet man gewöhnlich bei jungen Helden, doch häufiger in Erzt als in Marmor. Übrigens ſcheinen die Haare der Satyre das Ziegenhaar nachzuahmen; deñ wirklich haben ſie, beſonders weñ ſie alt und recht bärtig ſind, in Abſicht auf den Kopf viel Ähnlichkeit mit dieſen Thieren. Auf unſerer Gemme iſt zwar ein junger Satyr abgebildet; allein deßwegen gleicht ſein Haar doch ganz dem Haare der alten. Seine Geſichtszüge ſind etwas caricaturmäßig, aber doch den Zügen eines ſehr ſchönen Satyrs ähnlich, der in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindlich iſt. Man gab dieſe Phyſiogno-

1) Vit. Apoll. l. 1. c. 19.

2) Senec. Troad. v. 536.

wie gemeiniglich den Satyren von dem Alter, das der unſrige ohngefähr hat. Die jungen Satyre, wie unter andern in den Statuen im Palaſte Ruſpoli, in einer im Muſeo Capitolino, und in einer andern in der Ville Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani ſind in Anſehung des Verhältniſſes und Ebenmaßes ihrer ſchlanken und leichten Glieder mehr als ſchön; und weñ man in ihren Geſichtern auch nicht geradezu die Züge der vollkommenſten Schönheit findet: ſo ſind es doch wenigſtens Züge der ſchönen und einfachen Natur. Ich ſage dieſes hier, um zu zeigen, daß alle dieſe Figuren diejenigen Fehler nicht haben, welche ein neuerer Scribent[1]) den Faunen der Alten angedichtet hat.[2])

III.

[Numero 59.]

Der Kopf des jungen Fauns, den ich ſelbſt beſitze, und unter Numero 59 darſtelle, verdient wegen der vorzüglichen Schönheit, die man an ihm wahrnim̃t, ebenfalls in Kupfer geſtochen zu werden, und kañ zugleich diejenigen aus ihrem Wahne reiſſen, welche die vorhin gedachte Meinung von dem ſchlechten Ebenmaße der Faunen angenommen haben. Ohne die Hörner, die ihm aus der Stirn hervorſproſſen, würde man in dieſem Kopfe nie das Bild eines Fauns erkañt haben; deñ das andere Merkmal der Ohren iſt von den Haaren bedeckt und ſelbſt auch dieſe ſind etwas von den Haaren der übrigen Faunen verſchieden. In dem Munde, den

1) [Watelet.]

2) [G. d. K. 5 B. 1 K. 5—10 §.]

er nicht ganz geſchloſſen hat, ſieht man das Schmachtende und Verliebte, dem die ſanfte Freundlichkeit der Augen entſpricht. Sein Geſicht iſt etwas dürr und mager; ſo daß man annehmen köñte, der Künſtler habe in dieſem Faune das Bild der leidenſchaftlichen Liebe vorſtellen wollen, welche die Munterkeit des Geſichts verſcheuchet und die Lebenskraft verzehrt.

IV.

[Numero 60.]

Der Grund, warum ich das Basrelief unter Numero 60 aus der Samlung Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani hier aufſtelle, iſt nicht ſowohl die Schönheit der Zeichnung und die Feinheit der Arbeit, als vielmehr die Figur des Satyrs ſelbſt und beſonders die Kränze, die auf ſeinem Spieße aufgereihet ſind, ſo wie die Hörner am Kopfe.

Die Kränze, die aus lauter Epheubeeren zuſammengeſezt ſind, gleichen den Schwämmen, indem ihre äuſſere Oberfläche convex, die innere aber concav iſt. Nach oben oder nach der Spize des Spießes zu werden die Kränze immer kleiner, ſo daß ſie den Kränzen von Lorbeer gleichen, welche auf mehrern Denkmalen die Kriegszeichen der Römer zu zieren pflegen. Von dergleichen Kränzen ſind dieſe Kriegszeichen auf drei ſchönen Basreliefs, die ehedem zu einem Triumphbogen des Trajanus gehörten, von Conſtantin aber zu ſeinem eignen Bogen angewendet wurden, umgeben. 1) Das Nämli-

1) Bartol. Admir. Rom. tab. 12. 16. 19. [S. d. K. 12 B. 3 K. 1 §. Note.]

che ſieht man auf einem andern Basrelief in Campidoglio, das von einem Triumphbogen des Marcus Aurelius genommen iſt, [1]) imgleichen auf einem kleinen Marmor in der ebengenañten Villa, auf welchem ein Triumph erhoben gearbeitet iſt.

Mit eben dergleichen Kränzen ſind auch die Kriegszeichen auf der Säule des Trajanus und Antoninus geſchmükt. Der Maler Camaſſei hatte ſie aber nicht für Kränze, ſondern für einen bloßen Zierat dieſer Zeichen, gehalten; deñ in der Schlacht des Conſtantinus, welche er im Taufſteine der Kirche S. Johañ Lateran a Freſco malte, hat er dieſe Krone in eine Art von umgekehrter Muſchel verändert und ſie mit aufgerichtetem Laubwerk geziert.

An den Kriegszeichen der Römer hingen nebſt den Bildniſſen der Kaiſer auch dergleichen Kränze, wie Arrian in ſeiner Taktik ſagt; weñ ſie auch gleich nicht immer denen gleich waren, die man auf guten oder ſchlechten Kunſtwerken findet: deñ auf der Säule des Trajanus haben ſie eine cylindriſche Geſtalt.

Um aber wieder auf den Epheu zu kommen, aus deſſen Beeren die Kränze auf unſerm Marmor beſtehen; ſo ſcheinen ſie ein Zeichen des Kriegsdienſtes unter dem Bakchus und nach Art der Römer gerade ſo gereihet zu ſein. Es iſt nämlich bekañt, daß die Armee dieſes Gottes auf ſeinem Zuge nach Indien der Fabel zufolge aus Satyren und Bakchantinen beſtand. Da nun die Hörner, welche dem Satyr auf den Kopf gebunden ſind, eben ſo wie die eben beſchriebene Kränze aus Körnern beſtehen; ſo kañ man meiner Meinung nach annehmen, daß ſie ebenfalls aus Epheubeeren zuſammengeſezt ſind.

1) Bartoli l. c. tab. 33.

Eben ſo geſtaltet und aus Beeren beſtehend, wie die Kränze auf unſerm Marmor, ſind drei andere, welche ein Satyr auf einem Basrelief von Glasmaſſe, das in dem Kabinet der vaticaniſchen Bibliothek und von Buonarroti beigebracht und beſchrieben iſt, [1]) in der Hand hält. Auf dem Kupfer ſind zwar dieſe Kränze weggelaſſen: allein auf dem Basrelief ſelbſt ſind ſie wirklich zu ſehen und ganz deutlich auf einen Spieß gereihet, deſſen Spize über ſie hervorragt. Der Kupferſtecher hat daſelbſt blos den untern Theil des Spießes ausgedrükt, als ob das Stük des Glaſes, worauf ſich der obere Theil des Spießes mit den Kränzen befindet, abgebrochen ſei. Ich weiß nicht, ob dieſes daher rührt, daß Buonarroti nicht gewußt hat, was der Satyr eigentlich trage, oder ob er ſich nicht getraut hat, etwas zu erklären, was ihm ſchwer ſchien.

1) Osserv. sopra alc. med. p. 437.

Vier und zwanzigſtes Kapitel.

Kaſtor und Pollux.

I.

[Numero 61.]

Das Basrelief Numero 61, welches ſich an einem Sarkophag in der Villa Medici zu Rom befindet, iſt bisher unrichtig erklärt worden. Es wird auf demſelben der Raub der beiden Töchter des Leucippus, Königs zu Sicyon, vorgeſtellt, welche von den Dioskuren, Kaſtor und Pollux, entführt wurden. Die nämliche Geſchichte war auch zu Amyklä auf einem Stuhle von Bathykles, einem der älteſten Künſtler, erhoben gearbeitet. 1)

Die eigentliche Geſchichte, welche Pindar, 2) Theokrit 3) und andere Mythographen erzählen, iſt folgende. Lynceus und Idas, die Söhne des Aphareus, hatten ſich mit der Phöbe und Hilaira, den Töchtern ihres väterlichen Oheims Leucippus, verlobt und luden die Dioskuren zu ihren Hochzeiten ein. Dieſe entführten aber die Bräute. Lynceus und Idas verfolgten ſie und holten ſie ein. Es kam hierauf zu einem Kampfe unter ihnen, in welchem Kaſtor getödet wurde; dagegen

1) Pausan. I. 3. [c. 18. S. d. K. 9 B. 1 K. 5 §. Note.]

2) Nem. XV.

3) Idyll. XXIII. [Apollon. Argonaut. I. 151. Apollodor. III. 10. 2—3.]

aber fielen Lynceus und Idas durch das Schwert des Pollux. Was die Fabel ſonſt noch davon ſagt, gehört nicht hierher.

Auf unſerm Marmor erkeñt man die Dioskuren an den Müzen, welche die Geſtalt eines halben Eies haben, als eine Anſpielung auf die Schale derjenigen Eier, welche Leda legte, und aus welchen dieſe beiden Brüder ausgebrütet wurden.

Älian beim Suidas[1]) gibt den Dioskuren auch noch das Oberkleid, das ihnen über den Schultern herabhängt, zum Keñzeichen: χλαμυδας εχοντες επι των ωμων εφημμενην ἑκατερων; chlamyde induti ex humeris dependente, nach Küſters Überſezung, welche nur ohngefähr den Siñ des Verfaſſers ausdrükt, ohne eine genaue Idee davon zu geben. Da man aber auf mehrern Denkmalen dieſes Werkes das Oberkleid nur über einer Schulter zugeknüpft findet, ſo daß man nicht ſagen kañ, es hänge von beiden herab: ſo ſcheint Suidas wohl ſolche Figuren vor Augen gehabt zu haben, wie man ſie auf dieſem Marmor ſieht, nämlich mit Oberkleidern, welche auf der Bruſt zugeknüpft ſind und beide Schultern bedecken. Auf dieſe Art die Oberkleider zu tragen alſo, und nicht auf jene mehr gewöhnliche, läßt ſich die vorhin angeführte Redensart εφημμενην ἑκατερων anwenden. Man kañ indeſſen nicht behaupten, daß dieſe Art, das Oberkleid zu tragen, den Dioskuren ausſchließlich eigen ſei, indem mehrere Helden und Krieger auf vielen Vaſen von gebrañtem Thone vorkommen,[2]) welche daſſelbe eben ſo tragen und auf der Bruſt zugeknüpft haben.

Der übrige Theil dieſes Basreliefs bedarf keiner Erklärung, und noch weniger verdient die Meinung

1) Voce Διοσκουροι,

2) Dempst. Etrur. tab. 28. 32.

derjenigen eine Widerlegung, welche darin den Raub der Sabinerinen haben ſehen wollen, der eben ſo wenig auf dem Sarkophage vorgeſtellt iſt, welchen man fälſchlich für die Urne des Alexander Severus und der Mammäa gehalten hat und die ſich im Muſeo Capitolino befindet.

II.

[Numero 62.]

Auf eben dieſe Geſchichte der Dioskuren bezieht ſich auch, wie ich glaube, das Basrelief mit Figuren in Lebensgröße, welches ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet und unter Numero 62 abgebildet iſt. Daſſelbe wurde ohngefähr im Jahre 1764 zu Rom in einem Weinberge, der dem Herzoge von Caſerta gehörte, nicht weit von dem Triumphbogen des Kaiſers Gallienus, den man gewöhnlich den Bogen des h. Vitus neñt, ausgegraben. So viel man indeſſen abſehen kañ, iſt dieſer Marmor blos ein Stük von einem weit größern Werke.

Der Grund, warum ich glaube, daß auf dieſem Marmor die eben erzählte Geſchichte vorgeſtellt ſei, liegt in der Geſtalt des einen Ohres der ſtehenden Figur und in der Bewegung der Hand, welche dem auf der Erde liegenden Mañ einen Streich androhet. Was nun erſtlich das Ohr betrift, ſo ſteht es in keinem Verhältniß gegen den Kopf, zu dem es gehört; es iſt ein wenig aufgeſchwollen, der knorpelichte Rand der Ohrlapen iſt herabhängend und die inwendige Öfnung klein und eng. Überdem zeigen ſich am Rande der Höhlung einige Einſchnitte, als ob die Haut geplazt ſei.

Um nun aus einem ſo geſtalteten Ohre den Schluß auf die erwähnte Geſchichte zu machen; wird

man mir erlauben müßen, das hier anzuführen, was ich hierüber aus ſo vielen andern Denkmalen und Traditionen in Erfahrung gebracht habe. Ich bemerkte dieſe beſondere Form der Ohren zuerſt an einigen Herkulesköpfen, wo ſie eben ſo wie hier in Abſicht auf die Größe des Kopfs unverhältnißmäßig und gequetſcht waren; ſo daß ich, anſtatt den Künſtler einer Nachläßigkeit zu beſchuldigen, auf die Vermuthung gerieth, es liege hierunter eine beſondere Bedeutung verborgen, die ich auch vermittelſt des Bildes von Hektor, das uns Philoſtratus ſchildert, gefunden zu haben glaube.[1])

Dieſer Scribent führt uns nämlich den Palamedes[2]) auf, wie er die Statur, die Eigenſchaften und den Charakter der griechiſchen und trojaniſchen Helden beſchreibt. Hier bezeichnet er deñ auch beſonders die Ohren des oben angeführten trojaniſchen Fürſten und ſagt: ωτα κατεαγως ην,[3]) das iſt: der zerſchlagene und gequetſchte Ohren habe. Die Ohren hatten dieſen Schaden nicht, wie Philoſtratus ſelbſt ſagt, in der Fechtſchule erlitten, deñ es gab damals bei den aſiatiſchen Völkern noch keine gymnaſtiſchen Spiele, ſondern in den Kämpfen mit den Stieren. Das, was er in dieſer Stelle ſagt: ωτα κατεαγως, erklärt er ſelbſt durch die Redensart, die er dem Neſtor in den Mund legt: αμφι παλαιϛραν πεπονημενα τα ωτα,[4]) welches ſo viel heißt als Ohren, die in der Fechtſchule ermüdet ſind. Ich geſtehe indeſſen, daß ich nicht weiß, wie man vom Hektor ſagen könne, die Ohren

1) [Allegorie §. 10 — 14.]

2) [Proteſilaus.]

3) Heroic. c. 12. p. 722.

4) Ibid. c. 3. §. 3. p. 698.

ſeien ihm gequetſcht, weil er mit den Stieren gekämpft habe. Eben dieſer Zweifel iſt auch dem Vigenere bei ſeiner franzöſiſchen Überſezung des Philoſtratus aufgeſtoßen;[1]) und derienige, welcher dieſen Scribenten noch neuerlich herausgegeben hat, hält ſich, vermuthlich um allen Schwierigkeiten auszuweichen, an allgemeine Ausdrüke, indem er die Worte τα ωτα κατεαγως ην durch athletico erat habitu überſezt.[2])

Philoſtrat redet hier wahrſcheinlich durch den Mund des Plato, indem dieſer den Sokrates an Kallikles folgende Frage thun läßt: „Sage mir „doch, ob die Athenienſer von Perikles beſſer gemacht worden ſind, oder vielmehr geſchwäzig und „laſterhaft?“ Kallikles antwortet hierauf: „Wer „wird dieſes ſagen als nur diejenigen, welche zerſchlagene Ohren haben: των τα ωτα κατεαγοτων „ακȣεις ταυτα?“[3]) das heißt: Leute, die nichts anderes wiſſen, als ſich in der Fechtſchule zu ſchlagen.

Ich glaube, daß ſich dieſes auf die Spartaner beziehe, die weniger Geſchmak als die Athenienſer an den Künſten hatten, welche Perikles in Griechenland beförderte, und mehr auf körperliche Übungen hielten; wiewohl Serranus dieſe Stelle ganz anders überſezt hat. Er ſagt nämlich: hæc audis ab iis, qui fractas obtusasque istis rumoribus aures habent, d. i. „Du hörſt dieſes von denen ſagen, die „von ſolchem Geſchwäze die Ohren voll haben.“ Meine Muthmaßung in Abſicht auf die Spartaner gründet ſich auf eine andere Stelle des Plato in dem Geſpräche, das Protagoras überſchrieben iſt,

1) Ibid. p. 795.

2) [G. d. K. 5 B. 5 K. 31—35 §.]

3) Gorg. p. 515. [p. 238. edit. Heindorf.]

wo unter den Beſonderheiten, wodurch ſich die Spartaner von den übrigen Griechen auszeichnen, von ihnen geſagt wird: οἱ μεν ωτα τε κατᾳγνυνται,[1]) daß ſie zerſchlagene Ohren hätten. Es iſt wahr, daß auch dieſe Redensart unrecht erklärt worden iſt, indem Meurſius glaubt, Plato habe ſagen wollen, daß die Spartaner ſich ſelbſt Einſchnitte in die Ohren machten: aures sibi concidunt.[2]) Durch dieſen Irrtum verleitet, hat er auch die folgenden Worte: ἱμαντας περιελιττονται, durch: ſie winden die Riemen herum, gleichſam als ob die Spartaner, nachdem ſie die Ohren verſtümmelt, dieſelben mit Riemen verbänden. Indeſſen ſieht wohl jederman ein, daß hier die Rede von den Riemen (cæstibus) iſt, womit die Kämpfer ſich die Hände banden. Dieſes iſt nicht blos meine Meinung, ſondern auch ein franzöſiſcher Akademiker hat bereits das Nämliche behauptet.[3])

Lucian nen̄t einen Ringer mit dergleichen Ohren ωτοκατᾳξις,[4]) und einen ähnlichen Namen, dergleichen ωτοθλαδιας iſt, gibt ihm Laertius in dem Leben des Lykon,[5]) eines Philoſophen und berühmten Kämpfers. Nun kan̄ man aber unter dem lezten Worte, welches Heſychius und Suidas durch τα ωτα τεθλασμενος, zerſtoßne, gequetſchte Ohren, erklären, unmöglich verſtümmelte Ohren verſtehen, wie Daniel Heinſius angenommen

1) P. 295.

2) Miscell. Lacon. l. 1. c. 17. p. 81.

3) De la Nauze Mém. sur l'état des scienc. chez les Lacedem. [t. 19.] p. 170. [G. d. K. 5 B. 5 K. 32 §. Note.]

4) Lexiph. [c. 9.]

5) L. 5. segm. 66.

hat.[1] Auch Salmaſius, welcher die oben erwähnte Stelle aus dem Laertius anführt, hält ſich lange bei dem Worte εμπινης auf, übergeht aber das weit ſchwerere Wort ωτοθλαδιας mit Stillſchweigen.[2] Ich bin daher überzeugt, daß weder Suidas, noch ſeine Ausleger, das Wort ωτοκαταξις verſtanden haben, indem dieſer Autor es für einen Eigennamen hält, und Ωτοκαταξις ſchreibt; daher ein Fehler beim Abſchreiben mag vorgegangen ſein und Ωτοκαταξεις zu leſen wäre.

Eben ſo geſtaltete Ohren, welche die Künſtler ausdrüklich ſo bildeten, um dasjenige dadurch anzuzeigen, was ich mich zu beweiſen bemüht habe, ſieht man auch auf einem Kopfe, der in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani auf einer Hermaſäule ſizt, in welche der Name des Philoſophen Xenokrates eingehauen iſt.[3] Dieſer Kopf befand ſich ehedem in Rom im Palaſte Maſſimi alle Colonne; nachher kam er nach Engeland in das Kabinet des berühmten Arztes Richard Mead, und endlich ward er zugleich mit der Herma des Theophraſtus von Ereſſo nach Rom zurük gebracht und in der genañten Villa aufgeſtellt. Ich will dadurch aber nicht ſagen, daß, weñ dieſes auch die Herma des Xenokrates iſt, deßwegen der darauf geſezte und aus Engeland zurükgebrachte Kopf Xenokrates ſei. Deñ da die Theile, welche den Kopf mit der Herma verbinden, nicht ganz auf einander paſſen, ſo zweifle ich ſogar daran. Überdem geben die oben bezeichneten Ohren auch eines von den Merkmalen, an welchen man die Köpfe des vorhin erwähnten Philoſophen Lykon erkeñt; und

1) Not. in Horat. epist. 1. v. 30. p. 92. edit. Elzev. 1629. 8.

2) Ad Tertull. de pall. p. 223.

3) Bellor. imag. illustr. viror.

daher iſt es wahrſcheinlicher, daß es der Kopf des leztern als des erſtern ſei. Derjenige, der dieſe Herma gezeichnet hat, nahm gar keine Rükſicht auf die Ohren, indem er ſie ganz nach ſeinem Belieben formte, ſo daß der davon bekañt gemachte Kupferſtich nichts von dem zeigt, was ich hier geſagt habe.

Um aber wieder zurükzukommen; ſo ſind die Ohren der auf unſerm Basrelief befindlichen Figur eben ſo gequetſcht und zerſtoßen, wie ſie uns Philoſtratus in den beiden vorhin angeführten Stellen beſchreibt; und eben ſo waren auch die Ohren geſtaltet, welche die Künſtler den Kämpfern gaben. Ich behaupte nunmehr ganz dreiſt, daß dasjenige, was Philoſtrat und andere alte Scribenten hierüber ſagen, izo durch das, was ich hier angeführt habe, mehr als deutlich ſei, da es vorher hingegen ſehr dunkel war, weil man ſich nicht darum bekümmert hatte, wie dieſe Ohren geſtaltet ſein müßten.

Überdem läßt ſich nun auch beſtimmen, welcher Gattung von Kämpfern oder Athleten man dieſe Art von Ohren beilegen müße, da man viele Figuren und Statuen antrift, welche Ringer (luctatores) vorſtellen und doch keine ſo geſtaltete Ohren haben. Man muß daher, ohne ſo vieler Statuen zu gedenken, die unter dem Namen von Gladiatoren vorkommen, aber keine von den oben beſchriebenen Ohren haben, weil man ihnen beim Ausbeſſern neue gegeben hat, Athleten von Athleten unterſcheiden; und um ſie zu unterſcheiden, bemerke ich hier, daß ebenfalls in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani eine Statue von ſchwarzem Marmor befindlich iſt, welche man zu Porto d'Anzio gefunden hat, und die einen jungen nakten Athleten mit einem Ölfläſchlein in der linken Hand und einer Art von Stöpſel zwiſchen

zwei Fingern der rechten vorſtellt; ferner, daß man in eben derſelben Villa noch eine andere Figur erhoben gearbeitet ſieht, die in der einen Hand eine kleine Flaſche, in der andern aber einen Stöpſel hat; beide gleichen folglich zweien Ringern. 1) Allein weder bei der einen noch bei der andern haben die Ohren die oben angegebene Beſchaffenheit; ſo wenig als man dieſes an den Ringern des berühmten Grupo im Palaſt des Großherzogs von Toſcana oder an der Statue eines Ringers, die zu Rom in der Villa Medici zurükgeblieben iſt, wahrnimt. Auch bei dieſer iſt der Ringer im Begrif ſich zu ſalben, zu welchem Ende er ſich Öl auf die eine Schulter gießt, an welcher zwei bleierne Gewichte befeſtigt ſind, die ἁλτηρες hießen und zu Gegengewichten beim Springen dienten. Da dieſes eine von den fünf Arten der öffentlichen Spiele war, ſo ſieht man genugſam, daß in dieſer Statue eine Perſon vorgeſtellt iſt, die ſowohl im Ringen als im Springen geübt war.

Da nun dieſe Art von Athleten, nämlich die Ringer und diejenigen, welche im Springen wetteiferten, mit ganz natürlichen Ohren erſcheinen: ſo ſchränkt ſich dieſe meine Unterſuchung blos auf jene ein, welche ſich mit Riemen (cæstibus) ſchlugen, und auf die, welche mit den Fäuſten kämpften. Dieſe wurden pammacharii oder pancratiastæ genaũt, weil ſie alle ihre Kräfte aufboten und alle Nerven anſtrengten, um einander im Kampfe entweder mit den Fäuſten oder mit den Füßen zu überwinden.

Daß gequetſchte und zerſtoßene Ohren das Merkmal der Pankratiaſten waren, kañ man aus den Figuren und Köpfen des Herkules beweiſen, an wel-

1) Conf. Pollux l. 3. segm 154. [2 Band 105—106 S. dieſer Ausgabe Winckelmañs.]

chen die Ohren immer dieſe Form haben und zwar deßwegen, weil er die olympiſchen Spiele dem Pelops, Sohne des Tantalus, zu Ehren in Elis anordnete und im Pankratio wie in den Spielen, welche Akaſtus, der Sohn des Peleus, zu Argos feierte, den Preis davon trug.[1]) Pollux ſelbſt ſoll auch als Pankratiaſt in den erſten pythiſchen Spielen zu Delphi den Preis erhalten haben,[2]) und auf ſeine Geſchiklichkeit in einer der fünf Arten der Spiele, die unter dem Namen quinquertium begriffen waren, nämlich im Springen, muß eines von den bleiernen Gewichten anſpielen, welche, wie ich ſchon geſagt habe, ἁλτηρες genañt und dazu erfunden waren, im Springen das Gleichgewicht zu halten.[3]) Dieſes Gewicht iſt auf einem Baumſtamme erhoben gearbeitet, welcher einer kleinen Figur des Pollux im farneſiſchen Palaſte zur Stüze dient; deñ daß es Pollux ſei, beweiſet der mit einem Stern bezeichnete Hut, wiewohl die Ohren von den Haaren bedekt ſind und die Figur ſelbſt beim Ausbeſſern in einen Paris verwandelt worden iſt.

Obgleich nun nach dem, was ich hier angeführt habe, ſolche gequetſchte und zerſtoßene Ohren ein eigentümliches Merkmal der Pankratiaſten und unter andern auch des Herkules und Pollux ſind: ſo muß ich doch weiter bemerken, daß nicht alle Statuen des Herkules dieſes Keñzeichen haben. Von denen, welche ihn als Pankratiaſt und mit jenem Merkmale vorſtellen, befindet ſich eine von vergoldetem Erzt auf dem Capitolio in dem Zimmer der Conſervatoren. Auſſerdem gibt es noch ſechs andere von Mar-

1) Hygin. fab. 273. Stat. Theb. l. 6. v. 6. Pausan. l. 5. [c. 8.]

2) Hygin. l. c.

3) Pausan. l. 5. [c. 26.]

mor, von denen die eine im Hofe des Belvedere, die andere in der Villa Medici, die dritte im Palaſte Mattei, die vierte in der Villa Borgheſe die fünfte in der Villa Ludoviſi, und die ſechſte im Garten der Villa Borgheſe befindlich iſt. Die leztere iſt unter allen am beſten erhalten. Von Herkulesköpfen, die ebenfalls gequetſchte und zerſtoßene Ohren haben, will ich nur folgende nennen: erſtlich im Muſeo Capitolino; zweitens im Palaſte Barberini; drittens in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, und endlich eine Herkulesherma mit zweien Geſichtern in der nämlichen Villa. Noch zwei andere koloſſaliſche ſind in Rom: den einen beſizt Herr Thomas Jenkins; der andere, der den Herkules noch jung vorſtellt, befindet ſich in dem Zimmer del Toro im farneſiſchen Palaſte und noch einer endlich iſt im Palaſte Salviati befindlich. Der ſchönſte Kopf indeſſen, an welchem man dieſes Merkmal ſieht, iſt eine vortreflich erhaltene Herkulesherma, die man zu Tivoli in den Ruinen der Villa des Kaiſers Hadrianus gefunden hat, und die izo der Herr Grav Joſeph Fede in Rom beſizt.

Auf das Anſehen dieſer Abbildungen des Herkules Pankratiaſtes gründe ich nun meine Behauptung, daß einer andern Statue von vorzüglicher Arbeit, die ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, und eben ſolche Ohren hat, auch das Prädicat eines Siegers in dem vorhin erwähnten Pankratio zukomme. Dieſer Statue gleicht in Anſehung der Ohren, der Geſichtszüge und des Haarſchmuks eine andere, die ehemals im Palaſte Veroſpi ſtand, izo aber bei dem Bildhauer Bartholomä Cavaceppi ergänzt zu ſehen iſt.[1] Eben ſolche Ohren hatten auch, wie

1) Raccolta di Stat. ristaur. n. 41.

ich glaube, die beiden Pankratiaſten, die ehedem in Delphi befindlich waren und unter die ſchönſten Werke des Myron gezählt wurden,[1]) ſo wie auch der Pankratiaſt des Pythagoras von Rhegium,[2]) der ebenfalls zu Delphi ſtand. Auch der vorgebliche Fechter in der Villa Borgheſe hat dergleichen Ohren gehabt; den̄ das rechte, welches angeſezt iſt, ſtim̄t gar nicht mit dem linken, welches zerſtoßen iſt, überein.[3])

Ich ſagte, der vorgebliche Fechter; den̄ da ich kurz vorher die gequetſchten Ohren ganz allein den Cäſtuarien und den Fauſtkämpfern zueignete, ſo habe ich nun den weitern Beweis dieſes auf ſie allein eingeſchränkten Merkmals in einer der beiden Statuen des Kaſtor und Pollux, welche auf dem Capitolio ſtehen; den̄ die Ohren dieſer Statue ſind genau eben ſo geſtaltet, wie ich vorhin angegeben habe. Daß ſich dieſelben aber nur an der einen Statue finden, köm̄t auſſerdem, daß der Kopf der zweiten neu aufgeſezt iſt, auch daher, weil Kaſtor hauptſächlich Vergnügen an Pferden fand; Pollux dagegen ſeine Herzhaftigkeit im Fauſtkampf zu zeigen ſuchte,[4]) wovon ihm auch dem Lucian zufolge einige Zeichen im Geſichte verblieben.[5]) Hieraus folgt, daß die Statue mit dem antiken Kopfe Pollux ſelbſt ſein müße. Wir haben auch noch die Abbildungen von zwei andern Cäſtuarien in erhobener Arbeit in der

1) Plin. l. 34. c. [8. sect. 19. n. 3.]

2) Ibid. [n. 4.]

3) [Das linke Ohr iſt ergänzt. G. d. K. 5 B. 5 K. 34 — 35 §.]

4) Iλ. Γ. III. v. 237.
[*Castor gaudet equis, ovo prognatus eodem pugnis.*]
Horat. sat. II. 1. 26 — 27.]

5) Dial. Apoll. et Merc. p. 236.

Villa Aldobrandini; da ſie aber zu hoch aufgeſtellt ſind, ſo daß man die Geſtalt der Ohren nicht genau beobachten kan: ſo weiß ich nicht, ob ſie meine Behauptung beſtätigen. Sie mögen indeſſen geſtaltet ſein, wie ſie wollen: mir genügen die beiden oben angeführten Stellen aus dem Plato, und vorzüglich die zweite, in welcher er deutlich und beſtimt von der beſchriebenen Geſtalt der Pankratiaſtenohren redet.

Um aber endlich nach einer ſo langen Abſchweifung wieder auf unſern Hauptſaz zurükzukommen, daß nämlich unter der Figur des vorhin aufgeführten Basreliefs Pollux vorgeſtellt ſein müße, und zwar theils weil die Ohren gequetſcht und zerſtoßen ſind, theils auch weil ſie den Arm aufgehoben hält, um einer andern auf der Erde liegenden Figur einen Streich zu verſezen: ſo kan ich wenigſtens ſo viel behaupten, daß ſie wegen der eben genanten Stellung ein Pankratiaſt ſei. Um aber zu beweiſen, daß dieſer Pankratiaſt den Pollux vorſtelle, bedarf es gar keiner Weitläuftigkeit. Ich brauche nur anzuführen, daß die Stellung der Figur die Rache andeutet, welche Pollux an Lynceus, dem Sohne des Aphareus, nahm, welcher, wie ſchon geſagt, den Kaſtor umgebracht hatte. Man ſieht zugleich ein fliegendes Pferd. Dieſes gehört entweder der auf der Erde liegenden Figur oder dem Pollux ſelbſt, der es ſcheint am Zaume zurükhalten zu wollen, weñ derſelbe gleich nicht am Pferde ſichtbar iſt.

Auch ſelbſt der Einwurf, daß mein angeblicher Pollux nicht die gewöhnliche kegelförmige Müze auf dem Kopfe habe, kan meine Meinung nicht widerlegen. Deñ dieſes iſt bei weitem nicht das einzige Kunſtwerk, auf welchem beide Zwillingsbrüder ohne Müze erſcheinen; es gibt deren mehrere, unter denen

mir nur eine Lampe von gebrañtem Thone einfällt.[1]) Ich will hiervon bemerken, daß ich mich nicht erinnere, irgend einen Helden oder eine andere mañliche Geſtalt ſo, wie man hier den Pollux ſieht, mit einer Art von leichtem Hemde ohne Ärmel bekleidet geſehen zu haben, den Telephus ausgenommen, den ich unter Numero 72 beibringe.

Übrigens hat ſich der Künſtler, der gegenwärtiges Basrelief ergänzte, die Freiheit genommen, dem Pollux eine Axt in die rechte Hand zu geben, indem er ſich nach der zweiſchneidigen Streitaxt richtete, die man in der Villa Borgheſe an einem Baume zwiſchen zweien Figuren ſieht, welche man ohne die geringſte Wahrſcheinlichkeit für den Kaſtor und Pollux hält. Dieſe Gattung von Waffen, die man bei Helden nie findet, und die vielmehr für die Amazonen[2]) und barbariſche Völker gehören, unter deren Trophäen man ſie oft ſieht, köñte indeſſen der Künſtler hier angebracht haben, um ſeine Gelehrſamkeit zu zeigen; deñ unter den erhoben gearbeiteten Werken im Tempel des Jupiter zu Elis war auch Theſeus mit einer zweiſchneidigen Streitaxt vorgeſtellt, wie er mit den Centauren kämpft.[3]) Die Griechen hatten auch ein mit Streitäxten bewaffnetes Fußvolk[4]) und diejenigen, welche bei Thermopylä gegen die Gallier fochten, trugen die nämlichen Waffen.[5])

1) Bartol. Luc. ant. p. 2. tab. 8.

2) Pausan. l. 10. [c. 21.]

3) Id. l. 5. [c. 10.]

4) Suid. v. *ἱππικῃ*.

5) Pausan. l. 10. [c. 21.]

Fünf und zwanzigſtes Kapitel.

Herkules.

[Numero 64 u. 65.]

Sehr ſchäzbar iſt die Schale von weiſſem Marmor, die in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindlich und unter Numero 64 und 65 in Kupfer geſtochen iſt. Ihr Werth beſteht indeſſen nicht ſowohl in der Größe, ohngeachtet ihr Umfang zwei und dreiſſig Spannen beträgt und ſie darin wirklich alle bisher vorhandenen in Stein ausgehauenen Vaſen übertrift, als vielmehr in dem, was darauf abgebildet iſt. Sie ſtellt uns nämlich die Thaten des Herkules vor. Allein auch dieſe Thaten an ſich machen nicht den ganzen Werth der Bildhauerei aus; ſondern vielmehr die weiblichen Figuren, welche dabei zugegen und ſo ſchwer zu erklären ſind.

Die Ordnung der Arbeiten und mühvollen Thaten des Herkules ſtim̃t ganz und gar nicht mit derjenigen überein, in welcher ſie den Scribenten zufolge vorgegangen ſind. Ich will deßwegen aber nicht den Künſtler tadeln, und ihn beſchuldigen, als habe er die gewöhnliche Ordnung blos aus Eigenſiñ verlaſſen; ſondern glaube vielmehr, daß er andern uns unbekañten Autoren gefolgt ſei, welche ſie in dieſer Ordnung erzählt haben.

Der Kreis der abgebildeten Thaten fängt mit einer weiblichen Figur an, welche den rechten Fuß auf einen kleinen Felſen ſezt und in der linken Hand einen Palmzweig hält. Sie ſtellt wahrſchein-

lich, nach der Schilderung des Prodikus, die Tugend vor, welche Herkules in ſeiner Jugend in Geſellſchaft der Wohlluſt auf einem Scheidewege antraf. 1) Der Felſen kañ den ſteilen und mühvollen Weg andeuten, den ihm die Tugend zeigte, um zum Ruhme zu gelangen. Die Palme, welche in den Ringerſpielen das Siñbild des Sieges war, 2) kañ auch hier den Lohn anzeigen, den Herkules von ſeinen Thaten erwartete. Man ſieht daher auch im farneſiſchen Palaſte auf einem Gemälde des Hannibal Caracci, welches den Herkules auf dem Scheidewege vorſtellt, hinter demſelben einen Palmbaum, als das Siñbild ſeiner Siege.

Nach der Tugend erſcheint auf unſerer Schale Herkules, der ſowohl bei dieſer, als bei allen übrigen darauf abgebildeten Thaten einen großen Bart hat. Allein hierin hat der Bildhauer gefehlt; deñ einige dieſer Thaten verrichtete der Held ja noch in einem ſehr jungen Alter, wie z. B. die Erwürgung des Löwen auf dem Berge Cythäron, ehe noch Euryſtheus ihm auf Befehl der Juno irgend eine andere Arbeit aufgelegt hatte. Die Künſtler zweier anderer Basreliefs haben beſſer als der unſrige Rükſicht auf das verſchiedene Alter genommen, in welchem Herkules ſeine Thaten verrichtete. Das eine davon iſt in Rom im Palaſte Albani, das andere auf einem Sarkophag in der Villa Ludoviſi und beide ſtellen acht dieſer herkuliſchen Thaten vor. Deñ bei den vier erſten, welche ſind die Erlegung des nemäiſchen Löwen, der Hydra, des Wildſchweins und die Einfangung des Hirſches der Diana, erſcheint der Held ohne Bart. Noch beſſer wird auf dem vorerwähnten Sarkophag ſein jugendliches Alter

1) Xenoph. memorab. l. 2. c. 1.

2) Pollux, l. 3. segm. 152. Pausan. l. 8. [c. 48.]

durch den Kranz von Papelblättern, den er auf dem Kopfe hat, angezeigt, indem man weiß, daß er mit demſelben noch eher bekränzt wurde, als er ſich mit der Löwenhaut bekleidete; deñ es iſt bekañt, daß man dieſen Kranz, der eine Anſpielung auf die erſten Papelbäume war, die Herkules aus dem Lande der Theſprotier nach Elis brachte, um die Bahn, auf welcher die feierlichen Wettrennen gehalten wurden, [1] zu beſchatten, den Figuren des jungen Herkules aufzuſezen gepflegt habe. Beweiſe davon ſind die Figuren im Muſeo Capitolino [2] und in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Aus eben dem Grunde ſieht man auch auf einem Basrelief in der Villa Borgheſe den Herkules bei den vier vorhin genañten Arbeiten, ſo wie bei der fünften, welche die ſtymphaliſchen Vögel vorſtellt, ohne Bart. Demohngeachtet aber kañ man nicht ſagen, daß auſſer dem Verfertiger unſerer Schale alle übrigen Bildhauer genaue Rükſicht auf das Alter genommen hätten, in welchem Herkules ſeine Arbeiten verrichtete. So gab es zum Beiſpiel ehedem eine unbärtige Statue deſſelben mit den Äpfeln in der Hand, welche er aus dem Garten der Heſperiden holte [3] und nach vielen ausgeſtandenen Mühſeligkeiten aus Afrika herüberbrachte. Auſſerdem aber gibt es viele andere Statuen und Figuren, welche vorgenañte Äpfel in der Hand haben und dabei mit einem Barte vorgeſtellt ſind.

Um aber wieder auf die Thaten des Herkules zu kommen, die auf unſerer Schale erhoben gearbeitet ſind: ſo werden dieſelben ſo leicht erkant, daß ſie gar keiner Erklärung bedürfen. Die Schwie-

1) Pausan. l. 5. [c. 14.]

2) Mus. Capitol. t. 1. tav. 84.

3) [Analecta, t. 2. p. 461.]

rigkeit beſteht blos in den weiblichen Figuren, die man bei denſelben erblikt.

Die erſte hier vorgeſtellte That iſt die Erlegung des Löwen. Es ſcheint dieſes aber nicht, wie ich gleich nachher zeigen werde, der nemäiſche Löwe, ſondern der vorhin von mir genañte Löwe vom Berge Cythäron zu ſein. Hierauf erſcheint Herkules, wie er den Theſeus aus der Gefangenſchaft befreiet, in welcher ihn Aidoneus, König von Epirus, durch einen ſehr böſen Hund, Cerberus genañt, bewachen ließ. Dieſen Hund führte Herkules mit ſich und ließ ihn in der Stadt Hermon.[1]) Was die Urſache dieſer Gefangenſchaft betrift; ſo ſeze ich voraus, daß ſie dem Leſer bekañt ſein wird. Der Hut, den Theſeus hier auf dem Kopfe hat, ſcheint ein Siñbild der ihm von Herkules wieder verſchaften Freiheit zu ſein; deñ er iſt denjenigen ganz ähnlich, welche die freigelaſſenen Sklaven bei den Römern zu tragen pflegten. Ja, ſelbſt die römiſchen Bürger ahmten hierin den Sklaven nach, indem ſie alle dergleichen Hüte aufſezten, als ſie das tyranniſche Joch des Nero abgeworfen hatten.[2])

Die ſizende Figur mit dem langen Talar und dem Zepter in der rechten Hand iſt ganz der uns von Heſiodus gemachten Beſchreibung ähnlich,[3]) und daher ohne Zweifel Euryſtheus, König von Argos und Mycenä, von deſſen Befehlen Herkules nach der Veranſtaltung der Juno abhing. Es iſt eine jugendliche Figur, wodurch das Alter angedeutet wird, in welchem Euryſtheus den Thron beſtieg und anfing, dem Herkules die Arbeiten aufzulegen. Herkules war damals zwanzig Jahre alt, und Eury-

1) Euripid. Herc. fur. v. 615.

2) Xiphil. in Ner. p. 195.

3) Athen. [l. 11. c. 14. n. 99.]

ſtheus blos zwei Monate älter. Agoſtini [1]) und Gori [2]) glauben, eben dieſen König auf einigen Gemmen gefunden zu haben, wie er dem Herkules ſeine Befehle ertheilt; allein ihr angeblicher Euryſtheus hat einen Bart, welcher ſich nicht zu dem uns von den Mythographen angegebenen Alter ſchikt. Indeſſen iſt auch ſelbſt die Jugend allein nicht hinreichend; ſondern er muß zugleich ſchön ſein: den̄ Herkules ſoll, wen̄ man dem Diotimus beim Athenäus trauen darf, heftig für ihn entbran̄t geweſen ſein. [3])

Der Künſtler, der auf unſerm Marmor dieſem Könige ein langes Kleid und keine kriegeriſche Tracht gegeben hat, ſcheint dem Euripides gefolgt zu ſein, nach dem, was uns dieſer in den hier angeführten Stellen, und andere Scribenten, die eben der Meinung waren, davon ſagen. Allein dieſen widerſpricht unter andern Thucydides, welcher ausdrüklich ſagt, daß in den älteſten Zeiten die Griechen ohne Ausnahme allezeit bewafnet gegangen wären. [4]) Homer beſtätigt dies ebenfalls, indem Telemach bei ihm, wo er nach Ithaka in die Volksverſam̄lung geht, ſein Schwert umgürtet. [5]) Das Anſehen des Thucydides und Homers beweiſet hierin zwar mehr als Euripides; allein da die Künſtler in ihren Werken den König von den übrigen Perſonen unterſcheiden mußten: ſo ſcheinen ſie ſich deßwegen lieber nach den Gebräuchen der ſpätern Zeiten gerichtet zu haben. Auch Odipus, der auf

1) Gemm. part. 1. tav. 110.

2) Mus. Flor. t. 1. tab. 36. n. 11.

3) L. 13. [c. 8. n. 80.]

4) [L. 1. c. 6.]

5) Ὀδυσσ. B. II. v. 3.

einem marmornen Bruchſtüke, das ich unter Numero 103 beibringe, erhoben gearbeitet iſt, hat über ſeinem Roke nicht das Kriegskleid, ſondern einen langen Mantel.

Daß auf unſerm Marmor der König Euryſtheus hinter dem erwürgten Löwen nach der Befreiung des Theſeus und dicht vor den Pferden des Diomedes ſteht, deutet an, daß die beiden vor der Figur des Königs vorgeſtellten Thaten nicht auf Befehl des Euryſtheus, ſondern aus eignem Antriebe von Herkules verrichtet ſind; daher ich eben glaube, der Löwe ſei jener vom Berge Cythäron, den Herkules erlegte, bevor er den Befehlen des Euryſtheus unterworfen war.[1] Es ſei indeſſen, wie es wolle: der andere Löwe im nemäiſchen Walde ward von ihm zwei Jahre nachher im zwanzigſten Jahre ſeines Alters getödet. Euryſtheus hat in der linken Hand einen Stiel, der aber meiner Meinung nach nicht zu einem Schwerte gehört, weil die Könige dergleichen nur im Kriege trugen,[2] ſondern es iſt vielleicht ein Peitſchenſtiel, um die Pferde des Diomedes damit zu bändigen.

Euryſtheus befahl dem Herkules, daß er dieſe Pferde aus Thracien nach Argos bringen ſollte; daher der König hier nach den Pferden zu gerichtet ſteht und das völlige Anſehen eines Befehlenden hat. Das Rad, welches man unter den Pferden ſieht, deutet eben ſo, wie auf einer Gemme im Kabinet des Herzogs Piombino zu Rom, welche den Raub der Helena durch Theſeus vorſtellt, einen Wagen an, und zwar nach Art der Dichter, bei denen das bloße Rad den Wagen der Sonne bedeutet.[3]

1) Tzetz. Chil. l. 2. v. 115.

2) Eurip. Bacch. v. 628. 808. Conf. Phœniss. v. 366.

3) Senec. Œdip. v. 252. Herc. fur. v. 479. Alcest. v. 488.

Die Mythographen thun des Wagens des Diomedes keine Erwähnung und ſagen auch nicht, daß Herkules mit den Pferden gleichfalls den Wagen habe fortbringen müßen; wiewohl Euripides mit der Quadriga oder den vier Pferden auf den Wagen deutet. 1) In Rom befindet ſich ein berühmtes Bruchſtük von einer Statue, Paſquino genañt, 2) und man ſieht auf den beiden Seiten des Helmes, den ſie auf dem Kopfe hat, die nämliche That des Herkules erhoben gearbeitet.

Die folgende auf unſerer Schale abgebildete That iſt die Erlegung der Hydra des lernäiſchen Sumpfes, welcher von dem Dichter Simonides funfzig, 3) von Andern hundert Köpfe gegeben werden. 4) Unſer Künſtler iſt aber der gewöhnlichen Dichtung gefolgt, 5) nach welcher ſie nur neun Köpfe hatte. Auf andern Kunſtwerken, welche eben dieſe That des Herkules vorſtellen, hat die Hydra auſſer vielen Schlangenköpfen auch einen ſehr ſchönen Weiberkopf, welcher auf den allegoriſchen Siñ anzuſpielen ſcheint, den Plato in dieſer That finden will, indem er glaubt, daß die Hydra eine verſchmizte Frau und σοφιστρια, wie er ſie neñt, geweſen ſei. 6)

Was die Waffen betrift, mit welchen Herkules die Hydra tödete, ſo ſtimmen die Erzählungen und Abbildungen davon nicht alle überein. Auf dem

1) Herc. fur. v. 479. Alceſt. v. 488.

2) [S. d. K. 3 Band dieſer Ausgabe, 15—16 S. Note.]

3) Schol. Heſiod. Theogon. p. 257.

4) Eurip. Phœniſs. v. 1142. Herc. fur. v. 188. Diod. Sic. l. 4. [c. 11.] Virg. Æn. l. 7. v. 658.

5) Apollod. l. 2. c. 5. §. 2. Hygin. fab. 30.

6) Euthyd. p. 278. Conf. Scalag. animadv. in Euſeb. chronic. p. 48.

Kaſten des Cypſelus, welche im Tempel der Juno zu Argos ſtand, erſchoß Herkules dieſes Ungeheuer mit Pfeilen.[1] Andere noch izo exeſtirende Kunſtwerke kommen dagegen mit der Abbildung auf unſerer Schale überein; und auf einem ſehr ſchönen Bruchſtüke von gebrañtem Thone, das ich ſelbſt beſize, kniet er mit dem einen Fuße auf der Hydra.

Die Palme, möchte ich ſagen, ſcheint auf den vorhin angeführten lernäiſchen Sumpf zu deuten, indem dieſer Baum gewöhnlich in niedrigen und ſumpfigen Gegenden zu wachſen pflegt.[2] Was aber die weibliche Figur vorſtellt, welche ihre linke Hand nach dieſem Baume hin ausſtrekt, iſt ſchwer zu beſtimmen. Auf dem eben erwähnten Kaſten des Cypſelus ſtand Pallas neben dem Herkules bei Erlegung der Hydra,[3] welches auch auf einer Schale von Erzt der Fall iſt.[4] Allein unſere Figur hat kein einziges Attribut dieſer Göttin, und die entblößete Bruſt iſt ganz verſchieden von der ihrigen. Man köñte daher vielleicht annehmen, daß es die Nymphe der Quelle Amymone ſei, die nicht weit vom lernäiſchen See floß, und aus einem Fluſſe gleiches Namens entſprang.[5] Beide hatten ihre Benennung von der Amymone, einer von den Töchtern des Danaus, erhalten,[6] in welche ſich Neptun verliebte; worauf er dieſen Quell entſpringen ließ, um die Stadt Argos mit Waſſer zu verſehen,

1) Pausan. l. 5. [c. 17.]

2) Philostr. l. 1. Icon. 9. p. 777.

3) Pausan. l. c.

4) Dempst. Etrur. tab. 6.

5) Strab. l. 8. [c. 6. §. 8.]

6) Pausan. l. 2. [c. 36.] Lucian. Dial. Trit. Amym. p. 247.

woran ſie vorher Mangel litt.[1] Ich geſtehe indeſſen, daß mir dieſe Muthmaßung ſelbſt keine volle Befriedigung verſchaft, indem ich noch keinen Fluß oder Quell durch erhaben ſizende Figuren, wie die gegenwärtige iſt, vorgeſtellt gefunden habe.

Die folgende weibliche Figur ſcheint eher die dem Herkules bei ſeinen Arbeiten beiſtehende Pallas zu ſein.[2] Dieſe Vermuthung wird dadurch beſtätigt, daß ihr Kopf mit einer Art von Helm bedekt iſt: doch iſt derſelbe ſo geſtaltet, daß man ihn auch für einen Hut halten köñte. Wäre dieſes, ſo köñte ich dreiſt behaupten, daß man ſonſt auf keinem einzigen alten Denkmale der Kunſt eine weibliche Figur mit einem Hute antreffe, als auf dem gegenwärtigen und auf einem Fußgeſtelle zu Pozzuolo, auf welchem eine weibliche Figur die Stadt Hyrkania vorſtellt, und die ich unter Numero 131 beſchreiben werde; ſo wie endlich auf einem kleinen Altare oder Bruchſtük eines Basreliefs in dem Kabinet des Herrn Bartholomä Cavaceppi, von welchem ich hernach reden werde. Ich weiß indeſſen recht gut, daß ſich die Frauen auch der Hüte allerdings auf Reiſen bedienten, wie z. B. Iſmene, die Tochter des Ödipus, welche beim Sophokles mit einem Hute auf dem Kopfe von Theben nach Athen komt,[3] um ihren Vater aufzuſuchen. Ich unterwerfe mich alſo der gütigen Nachſicht meiner Leſer, weñ ich bei der Erforſchung der Bedeutung dieſer Figur ihnen nicht zugleich die Zweifel, welche ich vorlege, zu löſen vermag.

Dieſe Figur ſteht neben dem Herkules, wo

1) Eustath. in Ιλ. Δ. IV. 471.

2) Ιλ. Θ. VIII. v. 362. Eurip. Heracl. v. 920. Pausan. I. 5. [c. 17.]

3) Œdip. Colon. v. 318.

er den Hirſch mit ehernen Füßen und goldenen Hörnern, wie Pindar ſagt,[1]) lebendig fängt, indem er ihn bei dieſen Hörnern in ſeinem Laufe aufhält. Sie ſcheint alſo auf dieſe Arbeit des Herkules Beziehung zu haben. Man köñte daher annehmen, es ſei Taygete, die Jagdgefährtin der Diana[2]) und eine von den ſieben Töchtern des Atlas, Königs eines afrikaniſchen Landes.[3]) Obgleich dieſe Taygete im Lande ihres Vaters geboren war, ſo kañ doch ein Gebirg im lacedämoniſchen Gebiete von ihr den Namen Taygetus erhalten haben, ſo wie von ihrem Sohne das ganze Land benañt worden iſt.[4]) Zwei Schweſtern der Taygete waren Elektra, die Mutter des Dardanus, und Maja, die Mutter des Mercurius;[5]) alle ſieben Schweſtern zuſammen wurden unter dem Namen der Plejaden in ein Geſtirn verwandelt, und Taygete insbeſondere wird von Virgilius mit dem Namen Plejas unterſchieden.[6]) Kraft des Namens jenes Berges köñte man ſie als eine Nymphe betrachten, die auf demſelben wohnte. Taygete weihete den genañten Hirſch der Diana und Herkules, der ihn dem Euryſtheus auf deſſen Befehl bringen ſollte, jagte ihn deßwegen, und fing wahrſcheinlich vom Berge Taygetus an und verfolgte ihn bis in die hyperboreiſchen Länder, wo er ihn endlich einholte.

1) Olymp. III. v. 52.

2) Eustath. l. c.

3) Pausan. l. 3. [c. 18.] Eustath. in Ιλ. Σ. XVIII. p. 1155.

4) Hygin. fab. 155.

5) Virg. Æn. l 8. v. 135.

6) Georg. l. 4. v. 232.

Iſt es wirklich die Abſicht des Künſtlers geweſen, die Nymphe Taygete vorzuſtellen: ſo ſcheint er ihr ein Symbol beigelegt zu haben, welches ihm der von ihr benañte Berg nebſt einer nach ihr benañten Gegend darbot, oder er nahm dieſes Symbol von dem ganzen lacedämoniſchen Lande. Das eigentümliche Merkmal der Lacedämonier war, daß ſie einen Hut trugen, den ſie als das Zeichen einer freien Geburt anſahen;[1] daher es ihren Sklaven, die ſie Heloten nañten, verboten war, ihn zu tragen.[2] Unter dieſer Vorausſezung würde Taygete hier als eine lacedämoniſche Nymphe abgebildet ſein.

Weñ wir, wie ich unter Numero 23 gezeigt habe, Diana und Ceres für eine und ebendieſelbe Göttin halten[3] und annehmen wollten, daß Taygete eben ſo wohl der Ceres als der Diana gewidmet war, und alſo das Amt ihrer Prieſterin verwaltete: ſo würden wir mit der Erklärung ihres Hutes noch leichter fertig; deñ es war eines von den Merkmalen der Prieſter und Prieſterinen dieſer Göttin,[4] einen Hut (galerus[5]) zu tragen. Überdem weiß man auch vom Apollodor, daß Diana dem Herkules erſchien, als er dieſen ihr geweiheten Hirſch verfolgte.[6]

Der Hirſch ſelbſt iſt einer von den fünfen, welche Diana, als ſie einſtens auf die Jagd ging, antraf. Sie nahm vier davon und ſpañte ſie vor

1) Soran. vit. Hippocrat.

2) Meurs. Misc. Lac. l. 1. c. 17. Hemsterh. ad Lucian. Dial. Apoll. et Merc. p. 282.

3) Voss. not. ad Catull. carm. 31.

4) Apulej. Apolog. p. 441.

5) Tertull. de pall. c. 4. p. 25.

6) L. 2. [c. 5. § 3.]

ihren Wagen; der fünfte entwiſchte ihr durch Veranſtaltung der Juno, und dieſes war gerade derjenige, den Herkules tödete.[1]) Der Hirſch, den man auf einer Münze der Salonina, Gemahlin des Gallienus, mit der Umſchrift: IVNONI. CONS. AVG. ſieht,[2]) ſcheint unſer Hirſch zu ſein,[3]) und er kañ zu einer Muthmaßung dienen, um in einer Statue in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani eine Juno zu finden. Dieſer Statue fehlt der Kopf und die rechte Hand; in der linken aber hält ſie einen Damhirſch, um einen jungen Hirſch dadurch anzudeuten. Das Gewand der Figur verräth eine Matrone, und die Falten ſind gerade und parallel, wie ſie dieſer Göttin zukommen. Den angeführten Kunſtwerken zufolge iſt es wahrſcheinlicher, daß jene Göttin, die man in einem langen Gewande und mit einem Spieße in der rechten und einem kleinen vierfüßigen Thiere in der linken Hand auf einer Münze des Antoninus Pius ſieht, vielmehr Juno mit dem vorhin angeführten Hirſche, und nicht Diana oder Atalanta, oder eine Bakchantin ſei, wie Buonarroti gemuthmaßet hat;[4]) deñ es iſt ja bekañt, daß Juno Curitis einen Spieß trug.

Nachdem ich dieſe Betrachtungen angeſtellt hatte, traf ich bei dem ſchon mehrmal genañten Bildhauer das angeführte Bruchſtük an, welches einen runden, eine halbe Spanne hohen Altar vorſtellt, der ehedem zu einem größern Basrelief gehört hat. Auf demſelben ſind drei kleine Figuren, die nur drei

1) Callim. hymn. in Dian. v. 105.

2) Vaillant. num. Imp. aur. et arg. p. 377.

3) Tristan. com. hist. t. 3. p. 101.

4) Osserv. sopra alc. medagl. p. 53. Venuti numm. Alban. Vatic. t. 1. tab. 22.

und einen halben Zoll hoch und ſchon etwas beſchädigt ſind, erhoben gearbeitet. Sie ſcheinen Göttinen zu ſein. Alle drei haben Gewänder. Das Gewand der am beſten erhaltenen Figur iſt vermittelſt eines Gürtels aufgeſchürzt, reicht ihr aber doch bis auf die Füße. Es ſcheinet, als ob ſie daſſelbe mit der linken Hand aufheben wolle, während ſie ſich mit der rechten auf einen auf der Erde ſtehenden Bogen ſtüzt. Die Bedekung ihres Haupts gleicht einem Helme; doch kōnte man ſie auch für einen Hut halten; deñ aus der Ähnlichkeit dieſer beiden Stüke hat man den Hut *galerus* von *galea*, [1]) ein Helm, genañt. Sonſt heißt auch der Hut einer gewiſſen Klaſſe von Prieſtern insbeſondere *galerus.*

Angenommen alſo, es ſei ein Helm; ſo würde dieſes die einzige Figur ſein, in welcher wir die jagende Pallas, das iſt, diejenige Pallas hätten, von welcher Kallimachus [2]) und Ariſtides [3]) ſagen, daß ſie ſich auf der Jagd beluſtigt habe. Dieſe vorausgeſezte Pallas nun ließe ſich mit der Figur auf unſrer Schale vereinigen; ſo daß man, ob nun das, was ſie im Begriffe iſt vom Kopfe zu nehmen, ein Helm oder ein Hut ſein mag, ſagen kañ, es ſei Pallas als Jägerin. Und in der That komt auch das lange Gewand mit den geraden Falten vielmehr der Pallas als einer Nymphe der Diana zu, indem dieſe auf allen Kunſtwerken mit aufgeſchürzten Gewändern abgebildet ſind. Der andere Hirſch neben dem Baume ſcheint müßig da zu ſtehen und keine beſondere Beziehung auf die Fabel zu haben.

1) Gronov. not. in Aul. Gell. l. 2. c. 26. p. 192.

2) Hymn. in Pallad. v. 91. Conf. Stat. Theb. l. 2. v. 243.

3) Orat. Minerv. p. 25.

Die hierauf folgende That des Herkules ſtellt die Erlegung der ſtymphaliſchen Vögel vor, die er mit Pfeilen tödete. Der Künſtler iſt bei der Abbildung der Vögel auf der einen Seite der Idee, die Pauſanias davon gibt,[1]) gefolgt, auf der andern aber nicht. Dieſer Scribent ſagt, ſie glichen in Abſicht auf die Größe den Kranichen, im Übrigen aber den Störchen; ihr Schnabel aber ſei ſtärker als der Schnabel der leztern und auch nicht ſo krum̃. In der leztern Behauptung verräth er wirklich einige Unwiſſenheit; deñ ſo viel mir bekañt iſt, hat man wohl nie einen Vogel mit einem krummen Schnabel einen Storch genañt. Da nun, wie ich glaube, der Schnabel eines jeden Storchs ganz gerade iſt, die Schnäbel der ſtymphaliſchen Vögel auf unſrer Schale aber krum̃ ſind: ſo glaube ich, daß der Text des Pauſanias in dieſer Stelle fehlerhaft ſei. Mit einem krummen Schnabel ſind dieſe Vögel, auf welche Herkules mit dem Bogen ſchießt, auch auf zweien Gemmen des ſtoſchiſchen Kabinets vorgeſtellt.[2]) Auf einigen andern Kunſtwerken haben aber dieſe Vögel einen langen und geraden Schnabel wie die Störche, wie z. B. auf einem Marmor zu Oxford,[3]) und in dem Hofe des Palaſtes Giuſtiniani zu Rom auf einem viereckichten Fußgeſtelle, auf welchem verſchiedene andere Arbeiten des Herkules erhoben gebildet ſind, dergleichen man auch auf dem angeführten Sarkophag in der Villa Ludoviſi ſieht. Dieſe Verſchiedenheit beweiſet, daß es blos eingebildete und keine wirklichen Vögel ſind. Auf dem Marmor in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, welches die Rei-

1) L. 8. [c. 22.]
2) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 16 Abth. 1720 — 1721 Num.]
3) Marm. Oxon. p. 3. edit. rec.

nigung und Vergötterung des Herkules vorſtellt,[1]) werden ſie στρουθοι, Strauße genañt, und der Verfertiger unſerer Schale ſcheint ſich ohngefähr den nämlichen Begrif davon gemacht zu haben. Im Palaſte Lanti ſieht man eine kleine Herkulesfigur, die ohngefähr drei Zoll hoch iſt, mit einem dieſer Vögel, dem ein neuerer Künſtler den fehlenden Kopf mit einem Drachenkopf erſezt hat.

Bei dieſer That des Herkules findet gerade dieſelbe Schwierigkeit in Abſicht auf die daneben ſtehende weibliche Figur wie bei der vorigen ſtatt, indem ſie nicht das geringſte Merkmal oder Attribut hat, woran man ſie erkeñt. Man dürſte ſie vielleicht für die Stymphale halten,[2]) von welcher der See, auf dem ſich dieſe Vögel aufhielten, den Namen ſcheint bekommen zu haben. Man trift aber übrigens nirgend weitere Nachricht von ihr an. Es wäre daher vielleicht wahrſcheinlicher, dieſe Figur für die von Temenus zu Stymphalus erzogene Juno zu halten, der in dieſer Stadt von ihrem Pfleger drei Tempel erbaut wurden, der eine als dem Mädchen, der andere, als ſie unter dem Namen Τελεια verheirathet war, und der dritte als der Witwe, um dadurch die zwiſchen ihr und Jupiter entſtandenen Mißhelligkeiten anzudeuten.[3]) Die hinter dem bogenſchießenden Herkules ſitzende Figur iſt mir ebenfalls unbekañt, weil ſie keine Keñzeichen hat. Vielleicht köñte man annehmen, ſie ſei eines von des Herkules Weibern, und zwar Dejanira, welche in der einen Bruſt verwundet wurde, als ſie an der Seite ihres Man-

1) Corsin. Herc. expiat. p. 41. [Zoëga Bassirilievi, tav 70.]

2) Eustath. in Ιλ. Β. II. p. 302.

3) Pausan. l. 8. [c. 22.]

nes gegen den Theodamas, König der Dryopier, focht.[1]) Eben dieſe Dejanira glaube ich in einer kleinen Statue im farneſiſchen Palaſte zu finden, welche eine todte Frau mit einem Helme und einem zerbrochenen Spieße vorſtellt. Deñ ſie hat eine Wunde in der rechten Bruſt, aus welcher Blut herausfließt.

Um nun zu beweiſen, daß der Künſtler, der unſere Schale verfertigt hat, dadurch, daß er den Herkules von einer ſeiner Frauen hat begleiten laſſen, nichts Ungewöhnliches gethan habe, köñte man den eben erwähnten Kaſten des Cypſelus anführen, auf welcher dieſer Held vorgeſtellt iſt, wie er den Begräbnißſpielen des Pelias beiwohnt. Hinter ſeinem Stuhle ſteht eines von ſeinen Weibern, und oberhalb iſt ihr Name zu leſen.[2])

Nach der weiblichen Figur erſcheint Herkules mit dem wilden Schweine, das er aus dem erymanthiſchen Walde geholt hat. Auf einigen Münzen,[3]) ſo wie auf den ſchon angeführten Kunſtwerken im Palaſte Albani zu Rom und in der Villa Borgheſe und Ludoviſi, ſieht man bei dieſer That des Herkules noch ein Faß, in welchem ſich Euryſtheus bei dem Anblike dieſes Thiers aus Furcht verbarg.[4]) Neben dieſer Arbeit erblikt man auf der Schale auch den kretenſiſchen Stier, den Herkules nach Argos führte. Ein Siñbild dieſer That iſt ein Stierkopf, auf welchem die Keule der andern Statue des Herkules ruhet, welche in dem Hofe des Palaſtes Farneſe neben

i.

1) Schol. Apollon. Argonaut. l. 1. v. 1212.

2) Pauſan. l. 5. [c. 17.]

3) Corſin. l. c. p. 3.

4) Diod. Sic. l. 4. [c. 12.]

dem Herkules des Glykon ſteht. Eben dieſes findet auch bei einem Herkules, der nicht völlige Lebensgröße hat, in der Villa Borgheſe ſtatt.

Glüklicher als vorher hoffe ich bei der Erklärung der nun folgenden halbnakten weiblichen Figur zu ſein, welche einen auf dem Knie ruhenden Schild in der linken Hand hat. Meiner Meinung nach ſtellt ſie die Admata, Tochter des Euryſtheus, vor, welche dem Tzetzes zufolge dem Herkules befahl, ihr den Gürtel der Amazone Hippolyta zu bringen. 1) Das Attribut, an dem ich ſie erkenne, iſt der Schild. Dieſer kañ, da ſie die Tochter eines Königs von Argos iſt, jenen ſo berühmten Schild des Tempels der argiviſchen Juno bedeuten, den man in einem feierlichen Aufzuge demjenigen brachte, welcher in den gymniſchen Spielen die dieſer Göttin zu Ehren gefeiert wurden, den Preis gewonnen hatte. 2) Beſſer aber ſchikt ſich der Schild der Pallas für ſie, weil die Mädchen zu Argos am Feſte dieſer Göttin denſelben nach dem Fluſſe Jnachus trugen, um ihn vom Staube zu reinigen. 3) Bei dieſem Zug kam nun die Ehre, den Schild zu tragen, vor allen andern Mädchen der Admata, als der Tochter des Königs zu: daher ſie auch hier zum Zeichen der Jungfrauſchaft das Haar auf dem Scheitel zuſammengebunden hat. Die Admata ſelbſt, die dem Euſebius zufolge eine Prieſterin der argiviſchen Juno war, 4) ſcheint, da ſie demohngeachtet hier den Schild der Pallas trägt, diejenige Zeit anzudeuten, wo ſie noch nicht in dem heili-

1) Chil. l. 2. v. 209.

2) Pind. Nem. X. v. 41. Schol. ej. Olymp. VII. v. 152.

3) Callim. Lavacr. Pallad. v. 38. Conf. Spanhem. obs. in h. l. p. 571.

4) Chronic. p. 33. edit. Scalig.

gen Dienſte jener Göttin eingeweihet war. Indeſſen erſcheint ſie auch als Prieſterin auf dem oben angeführten Marmor, welcher die Reinigung des Herkules vorſtellt, indem die unter der Figur befindliche Inſchrift dieſes deutlich anzeigt.[1])

Man hat bisher immer geglaubt, daß in der vierten Zeile dieſer Inſchrift die lezten Worte verſtümmelt wären. Sie ſind daher von einigen Gelehrten ſupplirt und auf verſchiedene Art erklärt worden. Ich übergehe hier den Spon, den Tollius und Gori, welche dieſes Marmors erwähnen, und ſchränke mich blos auf die gelehrte Auslegung des Paters Corſini ein, welcher glaubt, man müße hier leſen ΕΡΞΑΤΟ,[2]) welches ſo viel heißt als heilige Verrichtungen thun, opfern, *sacra facere.* Allein ich glaube, daß er, ohne je den Marmor ſelbſt geſehen zu haben, ſich blos an den von Bianchini davon veranſtalteten Kupferſtich gehalten hat; in welchem Falle es leicht möglich geweſen wäre, einen Irrtum zu begehen; deñ weñ er die Inſchrift ſelbſt vor Augen gehabt hätte, würde ihn ſeine große Gelehrſamkeit und ſein Scharfſiñ gewiß die wahre Leſart haben finden laſſen.

Der Herr Abbe Barthelemy, der die Aufſicht über das Münzkabinet des Königs von Frankreich hat, fand Gelegenheit, den Marmor ſelbſt zu unterſuchen, und glaubt, daß die leztern einzeln ſtehenden Worte vielmehr die Epoche der Stadt Argos andeuten,[3]) welche ihre Zeitrechnung von der Errichtung des Gottesdienſts der Juno,[4]) der von

1) [Zoëga Bassirilievi tav: 70.]

2) Herc. expiat. p. 8.

3) Mém. sur les anc. monum. de Rome, p. 601.

4) Dionys. Halic. antip. Rom. l. 1. p. 17.

Weibern verſehen wurde, zu denen die Admata gehörte, zu zählen anfing. Da man unter andern, wie dieſer Gelehrte ſehr gut beobachtet hat, vor einem H die beiden Buchſtaben ET findet, ſo zweifelt er gar nicht, daß die beiden leztern Buchſtaben der Anfang des Wortes ETOΥΣ, das iſt: Jahre, ſei, und der andere die Zahl derſelben bedeute, ohne ſich übrigens für etwas zu verbürgen.

Ich habe daſſelbe Basrelief, das ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, unterſucht und die Inſchrift deſſelben mit den verſchiedenen Leſarten verglichen, welche die Gelehrten davon bekañt gemacht haben. Was nun insbeſondere die bewußten Wörter betrift; ſo habe ich dieſelben ganz und gar nicht verſtümmelt, ſondern vollſtändig gefunden, ſo daß es gar nicht nöthig iſt, ſie zu ergänzen. Man lieſet ganz deutlich $\overline{HN}$ ETH das iſt: acht und funfzig Jahre. Die Buchſtaben $\overline{NH}$ beweiſen durch die darüber befindlichen horizontalen Striche offenbar, daß es Zahlen ſind, die wahrſcheinlich das Jahr des Prieſterdienſtes der Admata andeuten; deñ da es gerade das acht und funfzigſte iſt: ſo kañ dieſes nicht auf die Zeit der Reinigung gehen, die ſie dem Herkules auferlegte, noch auf das Alter, das uns ihre eigene Figur zeigt, indem zwiſchen dem Alter ihres Vaters und dem Alter des Herkules nur ein Unterſchied von zwei Monaten iſt, und als dieſer in ſeinem funfzigſten Jahre ſtarb, war ſie noch ganz jung.

Euſebius ſezt die ganze Dauer ihres Prieſterdienſtes auf acht und dreiſſig Jahre: ἱερατευσεν ετη λη, [1] und iſt der einzige Autor, der davon Nachricht gibt. Allein weñ man das Anſehen der Mar-

1) Chron. p 33.

more dem Anſehen der Manuſcripte vorziehen wollte, ſo würde es nicht zu gewagt von mir ſein, weñ ich behauptete, man müße in dem Euſebius die Jahrszahl aus dem Marmor verbeſſern und ſtatt ΑΗ vielmehr ſezen ΝΗ.

Um aber wieder auf unſere Schale zu kommen, ſo ſcheint die nach der Admata folgende Arbeit des Herkules die Austroknung des Thales Tempe in Theſſalien zu ſein, welches er von den ſumpfigen Waſſern, von welchen es überſchweṁt wurde, ſäubern mußte, um es durch den freien Lauf, welchen er den durchſtrömenden Flüſſen Peneus und Alpheus verſchafte, in ein reizendes Thal umzuändern. 1)

Die darauf folgende That iſt der Kampf des Herkules mit dem dreileibigen Geryon. Dieſem ſtand, der Erzählung des Ptolemäus Hephäſtion zufolge, die Juno im Kampfe bei, ward aber von Herkules in der rechten Bruſt verwundet; 2) unſere Figur aber ſcheint wegen des Helmes und des Schildes Pallas zu ſein. Herkules ſucht den Streichen des Geryon durch die Löwenhaut auszuweichen, welche er um den linken Arm gewikelt hat, nach Art derjenigen, welche in Ermangelung eines Schildes den nämlichen Gebrauch von ihrem Mantel machten, wie ich ſchon unter Numero 9 bemerkt habe, und wie man den Herkules ſelbſt in dem Geſtirn, welches Engonasis heißt, 3) vorgeſtellt findet. Auf eben die Art umwanden die Alten ſich die linke Hand mit einem kurzen Mantel oder einem andern Tuche, das ſie χλαινα naṅten, bei der Jagd

1) Diod. Sic. l. 4. [c. 18.] Senec. Herc. fur. v. 282. conf. Munker. not. ad Hygin. fab. 30.

2) Var. hist. l. 2. ap. Phot. bibl. p. 246.

3) Hygin. Astron. 6. p. 369.

der wilden Thiere,[1] wie man auf dem Gemälde einer Vaſe von gebrañtem Thone in der vaticaniſchen Bibliothek ſieht.[2]

Hierauf erſcheint Herkules, wie er die Schlange tödet, welche die Äpfel der Heſperiden bewachte und vom Apollonius genañt wird Ladon.[3] Die Schlange iſt hier eben ſo um den Baum geſchlungen, wie ſie in der Vorſtellung eben dieſer That zu Elis in dem Schaze der Epidamnier abgebildet war.[4] Die weibliche Figur iſt wahrſcheinlich eine der Heſperiden; deñ auf einem andern Basrelief ſchläft gleichfalls eine von dieſen Nymphen unter dem Baume.[5]

Durch die beiden Ziegen oder Schafe,[6] welche hinter den Heſperiden folgen, hat der Künſtler vermuthlich die andere Meinung in Abſicht auf dieſe Äpfel, die in dem Worte μηλα liegt, welches ſowohl Vieh als Äpfel bedeutet, ausdrüken wollen.[7] Dieſe Idee war, wie Einige wollen, unter den Griechen aus den ganz vorzüglich ſchönen Heerden entſtanden, die es in Afrika gab und die eine goldfarbene Wolle hatten. Ich habe keinen Unterſchied zwiſchen Schafen und Ziegen gemacht, theils weil man auf unſerer Schale keinen Unterſchied bemerkt,[8] theils auch weil das Wort μηλον ſowohl von Scha-

1) Pollux, l. 5. segm. 18.

2) Dempst. Etrur. tab. 47.

3) Argonaut. l. 4. v. 1396.

4) Pausan. l. 6. [c. 19. Zoëga Bassirilievi tav. 64.]

5) Donii inscr. tab. 7. n. 2.

6) [Ziegen ſind es.]

7) Diod. Sic. l. 4. [c. 26 — 27.]

8) [Zoega bemerkte ihn.]

fen als von Ziegen gebraucht wurde, wie man dieſes im Homer ſieht.[1])

Die lezte auf unſerm Marmor abgebildete Arbeit iſt der Kampf des Herkules mit dem Centauren Oreus.[2])

Der vorhin erwähnte Marmor, welcher die Reinigung des Herkules vorſtellt, gibt mir Veranlaſſung, noch einige Bemerkungen darüber zu machen und die in der Zeichnung des zulezt davon bekañt gemachten Kupferſtichs befindlichen Fehler anzuzeigen. Herkules hält den rechten Arm über den Kopf zurükgebogen, nicht vor Verwunderung, wie der gelehrte Comentator glaubt; ſondern zum Zeichen des Ausruhens, wie man es an den Statuen dieſes Helden ſieht, welche eben dieſelbe Stellung haben und von mir bei der Erklärung des Marmors der Vermählung des Peleus und der Thetis unter Numero 110 angeführt worden ſind, deñ ein auf ſolche Art zurükgebogener Arm zeigt die Ruhe des Körpers an, ſo wie dieſes auf eine ſymboliſche Art durch das Wort ΑΝΑΠΑΟΜΕΝΟΣ in der Inſchrift über dem Herkules, als er von ſeinen Arbeiten ausruhet, angezeigt iſt. Eben dieſe Stellung hatte auch die Statue des vergötterten Herkules, wovon man noch in dem Hofe des Belvedere den berühmten Torſo ſieht. Der antike Künſtler hat in dem obengenañten Worte einen Fehler begangen, indem er in der Mitte den Buchſtaben Υ ausgelaſſen hat, ſo daß man ΑΝΑΠΑΟΜΕΝΟΣ ſtatt ANAPAT-OMENOΣ lieſt.

Weiterhin iſt der Becher, den Herkules in der linken Hand hält, auf dem Kupferſtiche wie ein dik-

1) Ιλ. Κ. X. v. 485. Π. XVI. v. 352. Οδυσσ. Θ. VIII. v. 184.

2) Pausan. l. 3. [c. 18.]

bauchiger Pfeiler geſtaltet und ganz und gar vom Originale verſchieden; deñ auf dem Marmor ſelbſt nähert er ſich der gewöhnlichen Geſtalt der Becher. Überdem hat der Zeichner auch auf dem Becher ſelbſt den Hylas, den Sohn oder Liebling des Herkules, vergeſſen, der von zwei Nymphen entführt, und hier auf eben die Art erhoben gearbeitet iſt,[1]) wie man dieſe Fabel auf einer Vaſe ſieht, die auf dem Frieſe des Architravs der drei Säulen des Tempels des donnernden Jupiters am Fuße des Capitolii abgebildet iſt.[2]) Daſſelbe Bild befindet ſich auch im Palaſte Albani zu Rom. Es iſt aus verſchiedenem eingelegten Marmor zuſammengeſezt und ein Stük von der Art, die man eingefugte oder Stuccoarbeit neñt.[3]) Sehr ſonderbar iſt ein Bruchſtük von erhobener Arbeit in in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, welches den Herkules in natürlicher Größe vorſtellt. Er ſizt nämlich auf der Löwenhaut und hat in der linken Hand ſeinen Becher mit zweien Henkeln (diota). An denſelben iſt eine hölzerne Leiter gelehnt, auf welcher ein kleiner Knabe hinaufgeſtiegen iſt und den Kopf halb in den Becher geſtekt hat, um zu trinken,[4]) ohngefähr eben ſo, wie der Satyr auf dem kurz vorher erwähnten Kupferſtiche des Paters Corſini den Kopf in den Becher ſtekt.

Den Spieß, welchen Europa auf dem vorhin gedachten Marmor auf der linken Schulter hat, ſcheint Bianchini, der die neueſte Zeichnung davon her-

1) [Davon ſieht man auch in der Zeichnung bei Zoega nichts.]

2) La Chausse Mus. Rom. sect. 4. tab. 3.

3) Ciampini monum. t. 1. tab. 24.

4) [Zoëga Bassirilievi tav. 69. Die Schale hat aber keine Henkel.]

ausgegeben, für eine Stange zu halten, an welche ſeiner Vorausſezung nach die unter dem Spieße ſelbſt befindliche Inſchrift befeſtigt ſei, und glaubt alſo, ſie ſei ein Streife Leinwand oder eine Art von Fahne, und um ſeine Behauptung zu unterſtüzen, hat er die Zeilen der Inſchrift umgekehrt, um ſie am Spieße der Länge nach laufen zu laſſen, da doch die Inſchrift im Gegentheil horizontal iſt.

Der Name Hebe, der ſich über ihrer Figur befindet, iſt in dem Kupferſtiche ausgelaſſen; warum, weiß ich nicht. Im Originale wenigſtens lieſt man ganz deutlich HBAI, und unter dem lezten Buchſtaben dieſes Wortes fangen folgende drei an TOП .... und neben ihnen fehlt noch eine andere Zeile; ſo daß HBAI ein Dativ ſein muß, auf den ſich die Worte der folgenden Zeile bezogen. Auch hat die Figur ihre Bruſt nicht bloß; auf dem Kupferſtiche des Paters Corſini hingegen ſcheint es ſo; ſie hält ferner nicht den Kopf nach der linken Schulter hin geneigt,[1]) ſondern ganz gerade, und man erblikt in dem Geſichte eher den Unwillen über die wohllüſtige Handlung des Satyrs, als das Mitleiden, das er darin ſehen will. Sie ſchlingt auch die rechte Hand nicht um die Schulter des Herkules; ſondern hält in derſelben einen Spieß in die Höhe, ſo daß die Spize gegen die Satyre zu gekehrt iſt, als ob ſie ſich gegen deren Angriffe vertheidigen und ſie ſtrafen wollte. Auch von dieſem Spieße ſieht man nicht die geringſte Spur auf dem Kupferſtiche. Eine ſolche Vorſtellung von Satyren in der Geſellſchaft des Herkules läßt ſich aus einer Stelle des Euripides erklären, wo Silenus von allerhand luſtigen Streichen und vom Betaſten der

1) [Freilich.]

weiblichen Buſen ſpricht;[1]) ſo wie man auch auf einer Urne im Palaſte Altemps einen trunkenen Herkules von Satyren begleitet ſieht.

Auf einem eben ſo fehlerhaften Kupferſtiche, als der eben angeführte iſt, hat der gelehrte Commentator ſtatt der aufgehobenen Fakel der Admata eine Art von langem Trichter zu ſehen geglaubt. Er iſt auf dieſe Idee durch die daſelbſt vorgeſtellte Victoria gekommen, welche auf die Flamme der Fakel ſelbſt etwas Flüſſiges gießt; allein auf dem Marmor gießt ſie aus ihrem Gefäße, das ſie auf der andern Seite der Fakel nach der Admata zu hält, etwas in eine Schale.

Auf den beiden Säulen oder Pilaſtern (cippi), welche man auf dem nämlichen Marmor ſieht, und auf welchen die Thaten des Herkules mit ganz kleinen Buchſtaben beſchrieben ſind, erzählen die lezten Zeilen derjenigen zur linken Hand, daß Herkules den König Phylas getödet und mit ſeiner Tochter Meda einen Sohn, Namens Kteſippus, gezeugt habe. Die Zeilen ſtehen in der gehörigen Ordnung, wie der Abbe Barthelemy ſchon bemerkt hat,[1]) und der Zwiſchenraum iſt nicht hinreichend zu den Ergänzungen des Paters Corſini. Der erſtere von dieſen beiden Gelehrten irrt jedoch, indem er die lezte Zeile auf dem erſten Pilaſter verlängert und glaubt, er habe auſſer einigen andern erloſchenen Buchſtaben noch die beiden: ΕΩ, entdekt, welche ſeiner Meinung nach dieſe Zeile endigen, was doch blos durch das Wort ΑΥΤΟΥ geſchieht; folglich fehlen hier gar keine Buchſtaben. Die erſte Zeile des einen Stammes fängt mit dem Worte ΜΗΔΑΣ an, welches mit dem lezten Worte ΑΥ-

1) Cyclop. v. 167.

2) Mém. sur les anc. monum. de Rom. p. 601.

ΤΟΥ auf dem andern Stamme zuſammenhängt. Der Siñ iſt daher völlig ſo, wie ich ihn angegeben habe, und ich wüßte nicht, wie man den Namen Kleomeda oder einen ähnlichen herausbringen wollte. Übrigens aber laſſe ich mich nicht in die Unterſuchung der Abweichung ein, die man in der angeführten Stelle des Marmors und in den alten Autoren findet, und welche darin beſteht, daß der Sohn der Meda bei Diodorus [1]) und Andern Antiochus, auf dem Marmor aber Kteſippus heißt.

II.

[Numero 66.]

Einer ganz vorzüglichen Aufmerkſamkeit iſt das Stük von ausſerordentlich kleiner und ſauberer muſiviſcher Arbeit würdig, das ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet und hier unter Numero 66 abgebildet iſt. Ich glaube kühn behaupten zu dürfen, daß es das ſchäzbarſte Denkmal unter allen denen iſt, die uns die Thaten des Herkules vorſtellen. Es ward im Jahre 1760 zu Atina, einer kleinen Stadt im Königreiche Neapel, ohnweit von Arpino, deren viele Autoren Erwähnung thun, [2]) gefunden. Es ſtellt den Herkules vor, wie er die Heſione, die Tochter des trojaniſchen Königs Laomedon, errettet. Man hatte ſie auf einen Felſen ausgeſezt, damit ſie von einem Seeungeheuer verſchlungen würde, das Neptunus dahin geſchikt, um das Land mit den Waſſerſtrömen, die es ausblies, zu über-

1) L. 4. [c. 37.]

2) Virg. Æn. l. 7. v. 630.

ſchwemmen. Neptunus hatte dieſes gethan, um den König, der dieſem Gotte und dem Apollo, nach der Behauptung einiger Scribenten,[1] den Lohn für ihre Beihülfe bei der Erbauung der Mauern von Troja vorenthielt, zu züchtigen.[2] Nach einem Ausſpruche des Orakels ward Heſione dieſem Ungeheuer zur Beute übergeben; weil kein anderes Mittel übrig geweſen, um den gänzlichen Untergang des Landes zu verhindern. Der Felſen ſtellt das Vorgebirge Agamea vor,[3] auf welches ſie ausgeſezt wurde; das Vorgebirg ſelbſt aber wird ſonſt von keinem Autor unter den trojaniſchen Vorgebirgen mit angeführt.[4] Man ſieht an demſelben eine Art metallener Ringe, an welchen die Arme der Heſione befeſtigt waren.

Da Herkules auf ſeinem Zuge mit den Argonauten nach Kolchis gerade zu der Zeit, wo Heſione ausgeſezt war, zu Troja anlangte, that er dem Könige das Anerbieten, ſie zu retten. Der König verſprach ihm dafür einige Pferde von der himmliſchen Abſtammung, welche Jupiter ſeinem Vater geſchenkt hatte, um ihn wegen der Entführung ſeines Sohnes Ganymedes zu beſänftigen. Herkules tödete das Ungeheuer mit ſeinen Pfeilen, von denen noch einer in dem obern Kiñbaken ſizt, und gab die Tochter dem Vater wieder. Laomedon aber, das kleine Gefolge des Herkules verachtend, (deñ nach Homer hatte er nicht mehr als ſechs Schiffe bei ſich) weigerte ſich izo, ſein Wort zu halten.

1) Lucian. de ſacrific. [c. 4. Apollodor. l. 2. c. 5. §. 9 — 10.]

2) Ιλ. Φ. XXI. v. 446 — 451.

3) Steph. de urb. v. Αγαμεια.

4) Schol. Nicand. Alexipharm. v. 40.

Herkules ging hierauf nicht nach Myſien, noch, wie einige Mythologen wollen, mit den Argonauten, indem dieſe ihn verließen; ſondern nach Argos, zufolge der Inſchrift des Marmors, der in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani exiſtirt und die Reinigung deſſelben vorſtellt.[1]) Hier verband er ſich mit dem Telamon, Peleus und Oikleus, ging von neuem nach Troia, um ſich an Laomedon, wegen deſſen Treuloſigkeit zu rächen, belagerte die Stadt und eroberte ſie.

Die Stadt ſelbſt hat der Künſtler vielleicht dadurch bemerken wollen, daß er in einiger Entfernung ein brennendes Haus zeigte, weil er wegen Enge des Raums keine andere Vorſtellung davon geben koñte. Nachdem Herkules ſich nun Troias bemächtigt hatte, tödete er den Laomedon mit ſeinen Söhnen; ſchenkte aber der Heſione das Leben, und gab ſie dem Telamon als Lohn der Tapferkeit zur Gemahlin, indem er der erſte geweſen, der die Mauer erſtiegen hatte. Der Heſione gab Herkules einen Beweis von ſeiner eignen Liebe zu ihr dadurch, daß er es ihr frei ſtellte, das Leben eines der Gefangenen loszukaufen. Sie kaufte hierauf mit ihrem Schleier ihren jüngſten Bruder Podarkes los, der nunmehr Priamos, d. i. ein Losgekaufter, genañt wurde.[2])

Dieſer hinter den Schultern zurükgeſchlagene und von dem übrigen Gewande getreñte weiſſe Schleier iſt der einzige, den ich auf einem Weiberkopfe auf alten Denkmalen in Rom geſehen habe. Auf einigen Gemälden des herculaniſchen Muſei finden ſich zwar auch weibliche Figuren mit einem ähnlichen Schlei-

1) [Deſſen ſo eben Meldung geſchehen iſt.]

2) Tzetz. Schol. Lycophr. v. 335.

er,[1]) und von eben der Beſchaffenheit ſcheint auch jener der Juno zu ſein auf einer Münze der Julia Salonina.[2]) Vielleicht iſt dieſes ein ſolcher Schleier, den man θεριϛρον, flammeum oder rica nañte; Namen, welche die Römer insbeſondere den Schleiern der Jungfrauen beilegten.[3]) Die Dichter bedienen ſich aber gewöhnlich des Worts καλυπτρη,[4]) und dieſes ſcheinen diejenigen Schleier geweſen zu ſein, die wegen ihrer auſſerordentlichen Feinheit und Durchſichtigkeit mit den Geweben der Spinnen verglichen werden.[5]) Es gibt übrigens einige alte Scribenten, welche eines vom übrigen Gewande getreñten Schleiers Erwähnung thun, wie z. B. derjenige war, mit welchem ſich Medea beim Apollonius das Geſicht verhüllte.[6]) Ich wüßte indeſſen nicht zu entſcheiden, ob Helena αργεννησι καλυψαμενη οθονησι[7]) mit weiſſen Tüchern bedekt, oder ἑανῳ αργητι[8]) mit einem weiſſen Tuche, ſich mit vorgedachten Schleiern verhüllt habe; deñ ſelbſt die ſpätern Griechen wußten nicht die eigentliche Bedeutung der Worte ἑανος und πεπλος, die man beim Homer und andern Dichtern findet, wie dieſes deutlich aus dem Pollux erhellet.[9]) Die

1) Pitture d'Ercol. t. 2. tav. 33.

2) Venut. numm. Vatic. Alban. tab. 86. n. 3.

3) Scalig. Conject. in Varr. p. 197.

4) Æschyl. Suppl. v. 128. Q. Calab. l. 14. v. 45.

5) Eurip. Androm. v. 830. epigr. Gr. in Küst. not. ad Suid. v. κεκρυφαλον.

6) Argonaut. l. 3. v. 833.

7) Ιλ. Γ. III. v. 141.

8) Ibid. v. 419.

9) L. 7. [c. 13.] segm. 51. [G. d. K. 6 B. 2 K. 2 §. Note.]

weiſſe Farbe dieſes Schleiers ſcheint eine feine Leinwand anzudeuten, welche die aſiatiſchen Frauen, dergleichen Heſione war, zu tragen pflegten. Ein ſolcher Schleier ward wegen ſeiner Ähnlichkeit mit einer Serviette χειρομακτρον genañt. [1]

Heſione erſcheint in dieſem Schleier als eine Braut gekleidet, νυμφικως εϛολισμενη, wie Achilles Tatius von der Andromeda ſagt, die ebenfalls und zwar noch vor jener einem Seeungeheuer ausgeſezt worden war. [2] Darüber darf man ſich auch nicht wundern; deñ von ſolchen Perſonen, die auf dieſe Art zu Sühnopfern gebraucht wurden, glaubte man nicht anders, als daß ſie den Tod mit dem Leben vertauſcht hätten; [3] daher zogen ſie ihre koſtbarſten Kleider an, die man ſonſt auch den Todten anzulegen pflegte; und aus eben dem Grunde ſagt Apulejus von der Pſyche, daß ihre Eltern ſie auf Befehl des Orakels ihrem ſtolzen Gemahle, dem Amor, ausſezen mußten: *ornatam mundo funerei thalami.*

Durch dieſe vorläufige Erklärung wird nun unſere Muſaik ganz deutlich. Den Herkules erkeñt man am Geſichte, an der Keule und Löwenhaut. Der grüne breite Gürtel, ζωϛηρ, den er um den Leib hat, drükt ihm nicht die Löwenhaut an den Leib, wie bei Orpheus ſich Bakchus ein Rehfell mit einem Gürtel um den Leib befeſtigt. [4] Der Gürtel des Herkules befeſtigt nicht die Löwenhaut, ſondern iſt unter derſelben befindlich, und man kañ ihn als einen kriegeriſchen Gürtel betrachten, um den Heros hier

1) Athen. l. 9. [c. 18. n. 79.]

2) De Leucipp. amor. l. 3. p. 171.

3) Conf. D'Orvill. in Charit. p. 69.

4) Ap. Macrob. Saturnal. l. 1. c. 18. p. 239.

als Krieger vorzuſtellen, zufolge der Bedeutung des Worts ζωννυσθαι, ſich zum Kriege oder Kampfe rüſten.[1]) Derjenige, welcher der Heſione die Hand reicht und ihr vom Felſen herabſteigen hilft, iſt Telamon. Philoſtrat der Jüngere, der ein altes Gemälde des nämlichen Inhalts beſchreibt,[2]) hält ſich beſonders bei der Figur des Seeungeheuers auf. Die nämliche Geſchichte, nur auf verſchiedene Art vorgeſtellt, ſieht man auch auf einem alten herculaniſchen Gemälde.[3])

III.

[Numero 67.]

Herkules Sylvanus iſt gewöhnlich mit Fichtenzweigen bekränzt, und hält in der rechten Hand eine Sichel, in der linken abgeſchnittene Früchte in ſeiner Haut, gerade ſo wie man den Sylvanus abzubilden pflegt, deſſen Bild man auf der einen Seite einer vierekigen Ara in der Villa Aldobrandini zu Rom neben dem Herkules erblikt. Einzig in ſeiner Art aber iſt Herkules Sylvanus auf dem Basrelief im Palaſte Rondinini, hier Numero 67, wegen des Fichtenzweiges, den er in der Hand hat, und wegen deſſen man ihn auch *Hercules Dendrophorus* oder *Arboriger* nennen könte, indem dieſer Beiname auch dem Sylvanus wegen des Zweiges, den er gewöhnlich in der Hand trägt, beigelegt wird.[4]) Indeſſen hat kein einziger Schrift-

1) [Beſchreibung d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 13 Abth. 1010 Num. G. d. K. 6 B. 1 K. 20 §.]

2) Icon. 12. p. 883.

3) Pitture d'Erc. t. 4. tav. 62.

4) Grut. Inscript. p. 42, n. 6.

ſteller, ſo viel ich weiß, dem Herkules das Prädicat Dendrophorus gegeben.

Aus dieſem Marmor läßt ſich nun beſtimmen, woher die Dendrophoren, welche eine religiöſe, dem Herkules geweihete Brüderſchaft (collegium) ausmachten, ihren Namen bekommen haben. Man findet auf einigen Inſchriften den Namen dieſer Brüderſchaft mit TIGNARIIS oder FERRARIIS in Verbindung, [1]) daher man geglaubt hat, daß unter Dendrophoren ſolche Leute zu verſtehen ſeien, deren Amt darin beſtanden habe, bei Heereszügen Holz herbeizuſchaffen oder zu tragen, wie diejenigen Dendrophoren geweſen zu ſein ſcheinen, von denen der theodoſiſche Codex redet. [2]) Man muß indeſſen einen Unterſchied zwiſchen den Manualdendrophoren und den religiöſen Dendrophoren machen, indem es ſcheint, daß das Amt der Dendrophoren des Herkules darin beſtanden habe, Baumzweige an den Feſten dieſes Gottes zu tragen, wie dieſes bei den Feſten des Bakchus gewöhnlich war. Wenigſtens findet man in dem Kabinet des Collegii Romani eine kleine Figur des Bakchus und eines Satyrs von Erzt, die beide einen Zweig auf der Schulter haben.

Die Gränzſäule neben dem Herkules, welche den Priapus vorſtellt, kañ man als das Bild des Sylvanus betrachten, indem beide nur einerlei Gottheit ſind. [3]) Den brennenden Altar halte ich für ein Siñbild der Erhebung des Herkules über den Stand der Sterblichen, indem mir hiebei der Altar des Herkules bei den gaditaniſchen Völ-

1) Ibid. p. 45. n. 8.

2) L. 14. tit. 8.

3) Conſ. Phurnut. de nat. Deor. c. 27. p. 205.

kern in Spanien einfällt, der ohne ein anderes Bildniß dieſen vergötterten Helden vorſtellte.[1])

Die Ochſen in der Grotte können die Rinder des Geryon, Königs von Erythia, izo Cadix, vorſtellen, welche Herkules aus Spanien nach Latium führte und von denen Cacus ihm ein Theil wegtrieb und in einer Höhle verſchloß. Der Zweig, den Herkules hier in der Hand hat, köñte auf das anſpielen, was Philoſtratus von den Bäumen erzählt,[2]) die auf dem Grabe des gedachten Geryon wuchſen, von ihm den Namen erhielten und den Fichten glichen; wiewohl auch Herkules den Sylvanus als Hüter der Heerden vorſtellen kañ. Der Hund, der einem Wolfe ähnlich iſt, kañ derjenige ſein, der die Heerden des Geryon bewachte, und welchen Herkules zugleich mit den Ochſen wegführte. Der Name des Hundes war Orthus oder nach Andern Gargitius. Man hielt ihn für einen Bruder des Cerberus; daher man ihn auf einigen geſchnittenen Steinen mit zwei Köpfen abgebildet findet.[3])

IV.

[Numero 68 u. 69.]

Die vierte von den Arbeiten des Herkules iſt die Beſtrafung des thraciſchen Königs Diomedes, der ſeine Pferde mit Menſchenfleiſch fütterte. Als einſt Abderus, der junge Liebling des Herkules, dem Könige in die Hände gefallen war, wurde auch

1) Philostr. vit. Apoll. l. 5. c. 4—5.

2) L. c. c. 5. p. 190.

3) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 1. Abth. 3. Num.]

er dieſem grauſamen Tode überliefert,[1]) daher das Sprichwort kam: Θρῃκίη φάτνη,[2]) eine thraciſche Kripe. Dieſes iſt der Inhalt der unter Numero 68 beigebrachten Gemme, die aus dem ſtoſchiſchen Kabinet[3]) genommen iſt und dem vom Philoſtratus beſchriebenen Gemälde ähnlich ſcheint.[4])

Die nämliche Gemme befindet ſich auch in der Samlung des Herrn von Gravelle;[5]) aber entſtellt und ſowohl in Anſehung der Zeichnung als des Gegenſtandes ſo verändert, daß er glaubt, es ſeien die Pferde Achillis, die über den Tod ihres Herrn betrübt wären, deſſen Leichnam hier auf dem Scheiterhaufen hingeſtrekt liege, um verbrant zu werden. Um aber auch die Zeichnung ſeinen ſchimäriſchen Ideen deſto angemeſſener zu machen, hat er die Füße der Pferde in kreuzweis über einander gelegtes Holz verwandeln laſſen.

Das einzige, was ſeine Meinung hätte unterſtüzen können, ſind die verſchnittenen Haare der Pferde; indem die Alten dieſes zuweilen bei der Trauer zu thun pflegten, wie z. B. Admetus, um ſeine auſſerordentliche Trauer über den Verluſt ſeiner Gemahlin Alceſtis zu zeigen,[6]) und die Theſſalier beim Tod des Pelopidas.[7]) So viel iſt gewiß, daß die Alten den Stuten die Mähnen abſchnitten, wen ſie ſelbe verächtlich machen und den Eſeln unterwerfen

1) Apollodor. l. 2. c. 5. [§. 8.]

2) [Analecta t. 2. p. 136. n. 18]

3) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 16 Abth. 1729 Num.]

4) Icon. l. 2. p. 25. Conf. Heroic. c. 19. §. 2. p. 730.

5) Pierr. gravées t. 2. pl. 55.

6) Eurip. Alceſt. v. 428.

7) Plutarch. in Pelop. [c. 33.]

wollten, [1]) und man behauptet, daß verſchiedene Pferde, die man dieſer ſtolzen Zierde beraubt hatte, vor Betrübniß geſtorben ſeien. [2]) Allein der Gebrauch, den Pferden die Mähnen zu verſchneiden, beſchränkte ſich nicht blos darauf, ein Zeichen der Trauer zu ſein; deñ man ſieht auf mehrern Gemmen Pferde ohne lange Mähnen, und unter andern auch zwei ſehr ſchöne Roſſe von Erzt in dem herculaniſchen Muſeo; ein anderes in Basrelief und von natürlicher Größe auf dem unter Numero 62 beigebrachten Denkmale. Den Mauleſeln pflegten die Alten die Haare zu verſchneiden, [3]) und alle diejenigen, die man auf einigen Münzen vor Reñwagen geſpañt ſieht, ſind derſelben beraubt.

Die Pferde des Diomedes hatten ſo gut ihre Namen wie die Pferde des Sol, des Mars [4]) und Achilles. [5]) Sie hießen Podargus, Lampus, Xanthus und Dinus. Der oben genañte Abderus liegt auf der Kripe ausgeſtrekt, die aus vier Hölzern beſteht, welche zwei und zwei in die Erde geſtekt ſind und auf denen einige andere horizontal liegen, eben ſo wie Pollux ſie unter dem Namen χραςηριον beſchreibt. [6])

Diomedes trägt einen Eimer, der demjenigen gleicht, den man auf der trajaniſchen Säule

1) Xenoph. de rep. c. 5. §. 8. [Ariſtot. hiſt. anim. VI. 18.] Plutarch. amator. p. 1342. [t. 9. p. 21. edit. Reisk.] Plin. l. 8. c. 42. ſect. 66.] Pollux, l. 1. ſegm. 217.

2) Ælian. hiſt. anim. l. 2. c. 18.

3) Catalect. Virgil. p. 95.

4) Ιλ. Ο. XV. v. 119.

5) Ibid. T. XIX. v. 400.

6) L. 10. ſegm. 166.

ſieht,[1] um die Pferde damit zu tränken. Dieſes war in den älteſten Zeiten gar nichts Verächtliches, indem ſelbſt die Prinzeſſinen ſich nicht ſcheueten, ſie zu warten, wie wir ein Beiſpiel an der Andromache haben, welche die Pferde Hektors beſorgte.[2] Auch die Cyklopen arbeiteten für den Neptunus einen Eimer, um ſeine Pferde daraus zu tränken.[3]

Der Baum, der hier gerade ſo gezeichnet iſt, wie auf dem geſchnittenen Steine, gleicht mehr einer Palme als einem andern Baume; allein dieſes thut nichts zur Sache, da man weiß, daß die alten Künſtler auf die Nebenſachen wenig Aufmerkſamkeit wendeten. Auch köñte man allenfalls ſagen, daß die Verwechſelung des einen Baums mit dem andern als eine poetiſche Licenz angeſehen werden könne, indem die Dichter ſehr oft dergleichen Verwechſelungen nach ihrem Gefallen vorzunehmen pflegen.[4] Eine Olive oder Papel würde ſich hieher gut ſchiken, indem ſie ein Siñbild des Landes wäre, wo dieſe Begebenheit vorfiel; deñ der Tradition zufolge brachte Herkules, nachdem er den Diomedes getödet hatte, aus Thracien die erſten Oliven, nach Andern aber die erſten Papeln aus dem Lande der Theſprotier mit.[5] Beide waren damals in Griechenland noch ganz unbekañt. Er pflanzte ſie zu Elis, um den Plaz, auf welchem die von ihm eingeſezten olympiſchen Spiele gehalten wurden, dadurch zu beſchatten.[6]

1) Tab. 82.

2) Ιλ. Θ. VIII. v. 187.

3) Callim. hymn. in Dian. v. 50.

4) Conf. Schol. Nicand. Alexipharm. v. 55. 109. 495.

5) Pind. [Schol.] Olymp. III. v. 57.

6) Pausan. l. 5. [c. 14.]

Die nämliche Geſchichte ſieht man auf der folgenden antiken Paſte des ſchon mehrmal erwähnten Herrn Chriſtian Dehn unter Numero 69 vorgeſtellt. Herkules hebt die Keule auf, als ob er dem Diomedes den lezten Streich verſezen wollte, und führt die Pferde mit ſich fort. Der Stall iſt durch das Tafelwerk, worauf ſie ſtehen, angedeutet, welches nach den Vorſchriften des Columella [1]) und Palladius [2]) eingerichtet iſt, die ſagen, daß man, um die Pferde gegen die Feuchtigkeit zu ſichern, den Boden der Ställe mit großen Tafeln von Eichenholz auslegen müße.

V.

Sehr ſchwer zu erklären iſt der Käfer im ſtoſchiſchen Kabinet, unter Numero 70, auf deſſen untern Fläche man eine nakte und unbärtige heroiſche Figur geſchnitten ſieht, die über einem Tiſche oder Fußgeſtelle oder Gefäße etwas Rundes in den Händen hält und mit großer Aufmerkſamkeit betrachtet.

Um einen ſo ſchweren Gegenſtand, wie dieſer iſt, zu erklären, habe ich in der Beſchreibung der geſchnittenen Steine gedachten Kabinets [3]) verſchiedene Hypotheſen aus der dunkelſten Mythologie aufgeſtellt, die ich izo auf's neue dem Scharfſiñ der Leſer vorlege. Zugleich aber füge ich noch eine neue hinzu, vermöge deren und der folgenden ich dieſe hetruriſche Gemme auf den Herkules beziehe.

Die Behauptung, als ob hier ein *Hercules Pistor* (Beker) mit einem Brode in der Hand vorgeſtellt

1) De re ruſt. l. 6. c. 29.

2) L. 1. c. 21.

3) [2 Kl. 16 Abth. 1768 Num.]

ſei, ſcheint mir nicht von aller Wahrſcheinlichkeit entblößt zu ſein: den auf der einen Seite erblikt man unter der gegenwärtigen Figur die Keule; und auf der andern ſpottete Ariſtophanes über die alten Griechen, daß ſie dieſen Gott vorgeſtellt hätten, wie er Brod bake. Die ältern Ausleger ſowohl als die neuern haben ſich bei der Erklärung der Stelle, welche dieſen Spott enthält, 1) meiner Meinung nach von dem urſprünglichen und natürlichen Sinne des Wortes ματτειν, 2) Brod baken, entfernt, und ſich zu genau an die abgeleitete und allgemeinere Bedeutung des Eſſens gehalten, als ob es hieße: τυς Ἡρακλεους ματτοντας, *Herculeos voraces.* Der lezte Herausgeber dieſes Komikers hat auch jene Veränderung des Sinnes bemerkt, 3) und dem Worte ματτειν ſeine eigentliche Bedeutung und die mythologiſche Idee, die darin liegt, wieder gegeben. Die Muthmaßung, daß auf der angeführten Gemme Herkules als Beker vorgeſtellt ſei, wird von einem Jupiter Piſtor unterſtüzt, dem die Römer, ſtatt ihn auf der Schaubühne lächerlich zu machen, auf einem ihm geweiheten Altare einen beſondern Dienſt ſtifteten, wie Ovidus erzählt. 4)

Wem das Brod hier nicht recht einleuchten will, weil der vorausgeſezte Herkules dasjenige, was er in der einen Hand hält und mit der andern bedekt, als ob es etwas von großem Werthe ſei, ſo aufmerkſam betrachtet: den verweiſe ich auf die folgende, aus dem Euripides genommene Muthmaßung. 5)

1) Pac. v. 740.

2) Conf. Eustath. in Ιλ. Δ. IV. p. 462.

3) Bergler. not. ad Aristoph. Av. v. 1689.

4) Fast. l. 6. v. 350.

5) Herc. fur. v. 1004.

Herkules hatte den Verſtand verloren und war im Begriffe, ſeinen vermeintlichen Vater Amphitryon zu töden, weñ ihn Pallas nicht zurükgehalten hätte, indem ſie ihn mit einem Steine warf, der ihn in einen tiefen Schlaf fallen ließ, wodurch er wieder geheilt wurde. Dieſer Stein hieß σωφρονιςηρ, d. h. der den Verſtand zurükbringt. Pauſanias führt dieſelbe Erzählung an;[1]) allein Kuhn, der lezte Herausgeber dieſes Autors, ſcheint nicht gewußt zu haben, woher ſie genommen iſt; deñ ſonſt würde er in ſeinen Anmerkungen gewiß den Euripides angeführt haben. Dieſer fabelhafte Stein gehört mit den beſeelten Steinen, welche Sanchoniathon βαιτυλια neñt,[2]) in eine Klaſſe.

Dieſes alſo zugegeben, köñte man annehmen, Herkules betrachte hier dieſen Stein und wolle ihn auf den Altar der Pallas legen. Der Altar hat eine Geſtalt, dergleichen man vielleicht auf keinem andern griechiſchen oder hetruriſchen Denkmale antrift, indem er einem brennenden Altare auf einer ſehr alten perſiſchen Münze mit perſiſchen Buchſtaben in dem Kabinet des Herrn Franz Alfano aus Neapel zu Rom ſehr ähnlich iſt.

Allein zu dieſen beiden Hypotheſen ſchiken ſich auſſer den Geſichtszügen weder die Haare noch der Bart. Deñ weñ man auch keine Rükſicht auf den hetruriſchen Styl dieſer Figur nehmen wollte, ſo war Herkules doch ſowohl in Anſehung der einen als des andern ſo bekañt, daß in einem griechiſchen Epigramme unter ſeinen übrigen Eigenſchaften auch beſonders der herkuliſchen Haare und ſeines ehrwürdigen Bartes Erwähnung geſchieht.[3]) Selbſt auch

1) L. 9. [c. 11.]

2) Euseb. præp. Evang. l. 1. p. 24.

3) [Analecta, t. 2. p. 17.] Suid. v. ατρεμητες.

die angebliche Keule, die zwiſchen den Füßen unſerer Figur liegt, iſt nicht des Herkules Keule, deñ dieſe wird gewöhnlich mit Knoten abgebildet. Ich ſehe alſo nicht, was uns hindert, ſie für einen Stok oder für ein Zepter zu halten. Die Worte ῥοπαλον, eine Keule, und σκεπτρον, ein Zepter, ſind beim Homer[1]) und Pindar [?] gleichbedeutende Worte; daher vergleicht auch Lucian den Stok des Diogenes mit der Keule des Herkules.[2]) Weñ man ſonſt nichts dawider hätte, ſo wäre hier gleich eine andere und vielleicht wahrſcheinlichere Muthmaßung. Es köñte nämlich Helenus, der Sohn des Priamus, ſein, der die Gabe zu weiſſagen beſaß. Das Zepter würde das Merkmal der Perſon ſein. Man nañte es das phöbeiſche Zepter. Chryſes, ein Prieſter des Apollo, trug es und auch Tireſias hat es auf einem Basrelief hier unter Numero 157 in der Hand.

In einem Gedichte, das dem Orpheus zugeſchrieben wird, lieſt man, daß Apollo dem Helenus einen redenden Stein ſchenkte. Als Helenus die Probe damit machen wollte, enthielt er ſich mehrere Tage hindurch der ehelichen Pflicht, des Bades und des Fleiſcheſſens. Nachdem er hierauf geopfert hatte, wuſch er den Stein in einer Quelle, verbarg ihn ſorgfältig und ſtekte ihn in den Buſen. Nach dieſen Vorbereitungen that er, als ob er ihn wegwerfen wollte, um ihm Leben zu verſchaffen und zum Sprechen zu erweken, worauf derſelbe ein Geſchrei von ſich gab, wie ein kleines Kind, welches nach der Milch der Säugerin ſchreiet. Helenus koñte ſich nun nicht mehr enthalten, ihn um das zu fragen, was er zu wiſſen wünſchte, und erhielt ganz richtige

1) Iλ. A. I. v. 234.

2) Vitar. auct. [c. 8.]

Antworten darauf. Unter andern ward ihm auch die Zerſtörung Trojas vorausverkündigt.

Der einſichtsvolle Leſer mag nun ſelbſt urtheilen, ob auf dieſe Art die Gemme gut erklärt ſei, oder ob die Schwierigkeiten dadurch ganz gehoben werden.

Sechs und zwanzigſtes Kapitel.

Telephus.

I.

Auf dem ſehr ſchönen Basrelief in der Villa Borgheſe, hier unter Numero 71, ſieht man ganz deutlich die Geburt des Telephus, Sohns des Herkules, abgebildet, ſo wie man ſie auch auf einem der größten Gemälde des herculaniſchen Muſei vorgeſtellt findet. [1]) Die Begebenheit iſt aus der Geſchichte des Herkules bekañt. Als dieſer ſich einſt bei Aleus, König von Arkadien, aufhielt, verführte er die Auge, Tochter ſeines Wirthes. Andere behaupten, er habe ſie genothzüchtigt, nachdem er ſie mitten aus einem feierlichen Tanze, den ſie mit ihren Geſpielinen der Pallas zu Ehren angeſtellt, herausgeriſſen hätte. [2]) Als Aleus die Schwangerſchaft der Auge wahrnahm, befahl er dem Nauplius, ſeinem Vertrauten, ſie in das Meer zu werfen. Bis auf dieſen Punkt ſieht man die Geſchichte auf einer Begräbnißurne vorgeſtellt. [3]) Indem Nauplius nun die Auge in dieſer Abſicht mit ſich nahm, wurde ſie von den Geburtsſchmerzen überfallen; ſie begab ſich daher unter dem Vorwande, ein anderes Bedürfniß zu befriedigen, in das Gehölz auf dem Berge Parthenius, und brachte daſelbſt einen

1) Pitt. d'Ercol. t. 1. tav. 6.

2) Senec. Herc. Œt. v. 366.

3) Gori Mus. Etrusc. tab. 138.

Knaben zur Welt, den ſie im Gebüſch verſtekte; worauf ſie wieder zum Nauplius zurükkehrte. Dieſes Kind fanden einige Hirten, gerade als eine Hindin ihm die Euter reichte. Sie nahmen es auf und trugen es zu ihrem Herrn, dem Könige Korythus, der es nun bei ſich erziehen ließ und ihm den Namen Telephus gab, welches dem Diodor zufolge ſo viel heißt als der von einer Hindin Geſäugte: Τηλεφου' απο της τρεφουσης ελαφου.[1])

Dieſes iſt die gemeine Erzählung von der Geburt des Telephus. Dem Pauſanias zufolge aber behaupteten Einige, Auge habe das Kind geboren, ohne daß ihr Vater etwas davon erfahren hätte, und es alsdañ in das oben erwähnte Gehölz ausſezen laſſen.[2]) Dieſer Meinung ſcheint der Bildhauer unſeres Marmors gefolgt zu ſein, indem er die Auge nicht vorſtellt, wie ſie ſich in das Gehölz begeben hatte, ſondern auf einem Stuhle ſizend mit ihren Füßen auf einem Schemel, wie ſie das Kind in Windeln (σπαργανοις[3])) gewikelt einer ihrer Vertrauten übergibt.

Man merke bei dieſer Gelegenheit, daß das Wort σπαργανον, ohngeachtet es ſowohl Kinderwindeln als auch das Linnen bedeutet, womit man die Wunden verbindet, von Ariſtophanes bei der Perſon des Telephus, den er auf der Bühne auftreten läßt, als ein Merkmal gebraucht iſt, und man es dort in dieſer ſeltenen Bedeutung nehmen und auf das Basrelief Numero 122 beziehen müße.[4])

1) [L. 4. c. 33.]

2) [L. 8. c. 4. Dem Hekatäus zufolge, wie Pauſanias erzählt, ſoll Aleus die Auge ſamt ihrem Kinde in einer Kiſte verſchloſſen haben in's Meer werfen laſſen.]

3) Conf. Eurip. Ion. v. 32.

4) Acharn. v. 430.

Wollte jemand etwa dieſe Geſchichte malen, ſo köñte er den Windeln eine purpurne Farbe geben, indem Jaſon als Kind bei Pindar derlei Windeln hat. [1] Eben dieſes bemerkt auch Capitolinus, indem er von den Windeln des Clodius Albinus redet, als nämlich dieſer Kaiſer noch in der Wiege lag. [2] Homer gibt indeſſen dem kleinen Apollo weiſſe Windeln. [3]

Der Platanus auf unſerm Marmor deutet vielleicht den Wald an, wo man nach dem Verlangen der Auge das Kind ausſezen ſollte. Der Künſtler hat vermuthlich dieſen Baum vor allen andern wegen ſeiner breiten Blätter gewählt, welche deſto geſchikter ſind, das heimlich geborne Kind zu verbergen, ſo wie Diodor erzählt, daß die Weiber der Miethvölker bei den Galliern ſich ihrer Kinder ohne Schmerzen entledigten, ſie in Blätter wikelten, in dem Gebüſche liegen ließen und ſo wieder zu ihrer Arbeit zurükkehrten. [4] Auch köñte der Platanus vielleicht auf den Namen des Aleus, Vaters der Auge, anſpielen, ſo daß der Künſtler dadurch den berühmten Platanus zu Alea in Arkadien, wo dieſer König regirte, hätte anzeigen wollen: deñ dieſer Baum war bei den Griechen eben ſo bekañt, als die Eiche zu Dodona und die Olive zu Athen, wie Pauſanias berichtet. [5]

In der Figur der Auge ſieht man gewiſſermaßen den Zuſtand einer Gebärerin angedeutet, indem

1) Pyth. IV. v. 204.

2) In Clod. Alb. p. 81.

3) Hymn. in Apoll. v. 121. [Callim. hymn. in Del. v. 70. et Spanh. ad. h. l.]

4) Diod. Sic. [l. 4 c. 20. Dieſes wird von Diodor nur als ein einzelnes Beiſpiel erzählt.]

5) L. 8. [c. 23.]

ſie keinen Gürtel, weder oben unter den Brüſten, dergleichen man strophium, von ϛροφος, nañte, [1]) noch weiter unten um die Lenden hat: wenigſtens unten erſcheint ſie nicht gegürtet. Dieſen leztern Gürtel, der ζωνη, zona hieß, durfte ſie nicht haben, weñ man ſie auf dieſem Marmor der Vorausſezung nach für eine Gebärende erkennen ſollte. Daher ſagen die Dichter bildlich von jungen Perſonen, die in dieſen Stand verſezt worden ſind, daß Ilithyia oder Juno Lucina ihnen den Gürtel gelöſet habe; [2]) worunter man den Gürtel um die Lenden verſteht. Überdies bedeutet λυσιζωνος γυνη ein neu verheirathetes junges Mädchen; und in einem griechiſchen Epigramme wird dieſer Gürtel ἁμμα κορειας, [3]) das Band der Jungfrauſchaft, und von Pindar χαλινος παρθενιας, [4]) der Zaum der Jungfrauſchaft genañt. Von einer ſchwangern Frau ſagten die Griechen: ſie trage das Kind unter dem Gürtel. [5]) Dieſe Figur kañ man daher αμιτροχιτον, [6]) ohne Gürtel, nennen, weil ſie bereits von dem Kinde entbunden worden iſt.

Zulezt will ich nur noch anführen, daß ehedem eine Statue der Auge exiſtirt habe, von welcher bemerkt wird, daß ihr Haar mit keiner Binde umgeben geweſen ſei. [7])

1) Æschyl. sept. Theb. v. 813.

2) Spanh. obs. in Callim. hymn. Iov. p. 9.

3) Suid. v. ἁμμα. [Analecta, t. 3. p. 76.]

4) Isthm. VIII. v. 95.

5) Æschyl. Choëph. v. 953.

6) Suid. v. αμιτροχ.

7) [Analecta, t. 2. p. 401.]

II.

[Numero 72.]

Unter die ſchönſten, aber auch zugleich ſchwierigſten Marmore kañ man denjenigen zählen, den ich hier unter Numero 72 beibringe und der ſich im Hauſe Ruſpoli befindet. Er iſt in verſchiedener Abſtufung erhoben gearbeitet, und die Figur des Helden tritt ſo ſtark aus dem Grunde hervor, daß man unter dem Halſe die Finger durchſteken kañ.

Die erſte Idee, die mir beifiel, wurde durch die um den Baum gewundene Schlange erwekt; indem ich glaubte, hier Ajax den Jüngern oder Ajax von Lokri, abgebildet zu ſehen, welcher dem Philoſtrat zufolge eine große fünf Ellen lange Schlange ſo zahm gemacht hatte, daß ſie ihn wie ein Hund überall begleitete und auch mit ihm aß.[1] Da nun die Hauptfigur ferner mit einem Helme auf dem Kopfe und in einem kurzen leichten Gewande erſcheint: ſo fiel mir dabei das Beiwort λινοθωρηξ, mit einem Harniſch von Leinwand, ein, welches Homer eben dieſem Ajax beilegt;[2] allein das Übrige an der ganzen Figur paßt gar nicht auf dieſen Helden.

Als ich dieſes Denkmal näher betrachtet hatte, kam es mir nicht unwahrſcheinlich vor, daß es die Unterredung des Jaſon mit der Medea vorſtelle. Auf dieſen Gedanken brachte mich wieder die oben gedachte Schlange, indem man auf einigen Münzen den Jaſon vor einem Baume ſtehen ſieht, an welchem das goldene Vließ hängt und eine Schlan-

1) Heroic. c. 8. §. 1.

2) Ιλ. Β. II. v. 529.

ge oder ein Drache geſchlungen iſt, [1]) welcher das vom Aetes in dem heiligen Haine des Mars an eine Eiche genagelte goldene Vließ bewachte. [2]) Den Jaſon begleitete bei dieſer Unterredung ſein Wahrſager Mopſus, [3]) der auf unſerm Marmor durch die ältliche Perſon, welche den Spieß in der Hand hat und der Waffenträger (ὑπασπιςης [4]) des jungen Helden zu ſein ſcheint, vorgeſtellt ſein köñte. In der ſizenden weiblichen Figur glaubte ich die Medea zu erkennen, indem ihr als einer Enkelin des Helios oder Sonnengottes wohl der Schemel unter den Füßen, der ſonſt, wie ich ſchon geſagt habe, nur das Merkmal von Perſonen göttlichen Urſprungs iſt, [5]) zukommen kañ. Daß ſie hier, wie man ſieht, einander die Hände reichen, ſtimt ſehr gut zu dem, was Apollonius ſagt, daß Jaſon nämlich die rechte Hand der Medea in der ſeinigen gehalten habe, nachdem ihre erſte Schamhaftigkeit verſchwunden ſei. [6]) Allein dieſer Muthmaßung ſtand auf der einen Seite der Ort der Zuſammenkunft entgegen, da es bekañt iſt, daß ſie in dem Tempel der Hekate zuſammenkamen, [7]) von welchem man hier doch keine Spur ſieht; um ſo mehr, da das an der Mauer hängende Schwert ſo wenig als der Schild ſich mit dem Tempel reimen läßt: wiewohl

1) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 3 Kl. 1 Abth. 64 Num.]

2) Tzetz. Schol. Lycoph. v. 1024.

3) Apollon. Argonaut. l. 3. v. 915.

4) Heliod. Æthiop. l. 1. p. 5. l. 1. ed. Hervag.

5) [Penelope und andere haben auch Schemel zu den Füßen.]

6) L. c. v. 1060.

7) Ibid. v. 914.

man den leztern als ein Gelübde betrachten köñte, da es bekañtlich eine ſehr alte Gewohnheit war, die Schilde der überwundenen Feinde in den Tempeln aufzuhängen, wie dieſes z. B. Menelaus mit dem Schild des Euphorbus that. [1] Auf der andern Seite war Mopſus auch nicht bei der erſten Zuſammenkunft des Jaſon zu erwarten; [2] und überdies weiß ich nicht, was aus dem Pferde zu machen wäre, da ſowohl Jaſon als Mopſus die Reiſe zu Fuße thaten.

Noch weniger hielt ich mich bei der Fabel vom Cychreus, dem Sohne des Neptunus und der Salamis auf. Es fiel mir zwar ſein Beiname Οφις, Schlange, ein, der ihm wegen ſeines wilden und trozigen Charakters beigelegt wurde, und ich hätte hierauf auch die Erzählung eines alten Autors deuten können, welcher ſagt, Cychreus ſei durch Eurylochus von der Inſel Salamis vertrieben, durch Ceres aber, die ihn zu ihrem Prieſter erwählet, wieder eingeſezt worden. [3] Allein das Geſicht, welches ſo voller Anmuth und Liebreiz iſt, daß man ſelbſt in Abſicht auf das Geſchlecht zweifelhaft ſein köñte, zeigt uns nicht die geringſte Spur von einem wilden Charakter.

Indem ich ſo in dieſer Unwiſſenheit meine Gedanken immer auf die Schlange, die ich für ein unterſcheidendes Merkmal hielt, richtete, fiel mir endlich jene Schlange ein, welche die Götter erſcheinen ließen, als Telephus ſich mit ſeiner Mutter Auge, die er nicht kañte, vermählen ſollte. Es iſt aus der heroiſchen Geſchichte und aus dem, was

1) Pausan. l. 2. [c. 17.]

2) Apollon. l. c. v. 943. 985.

3) Steph. de urb. v. Κυχρευς.

ich bei dem vorigen Basrelief geſagt habe, bekañt, daß Teuthras, König von Myſien, die Auge von ihrem Vater kaufte. Da er ſelbſt keine Kinder hatte, nahm er ſie an Kindes Statt an, und verſprach ſie demjenigen zur Gemahlin, der ihm gegen Idas, Sohn des Aphareus, welcher ihn vom Throne zu ſtoßen ſuchte, beiſtehen würde. Telephus kam ihm hierauf zu Hülfe. Als er nun in einer Schlacht mit Idas den Sieg davon getragen hatte, wollte Teuthras ſein Verſprechen erfüllen. Telephus begab ſich alſo in das Zimmer der ihm beſtiñten Braut, um ihre Geſinnungen zu erforſchen und ſich ihrer Einwilligung zu verſichern. Auge aber hatte keine Luſt zu dieſer Heirath und faßte daher, um derſelben zu entgehen, den Entſchluß, dem Telephus mit einem Schwerte das Leben zu rauben; allein durch die oben erwähnte Schlange erſchrekt ſchob ſie es auf, bis ſie endlich im Telephus ihren eignen Sohn erkañte.[1]) Was weiter darauf erfolgt iſt, wiſſen wir nicht. Das Wenige, was ich von der ganzen Geſchichte angeführt habe, iſt aus dem Hyginus genommen, welcher der einzige Autor iſt, der dieſen Umſtand aus dem Leben des Telephus aufbehalten hat.

Vorausgeſezt alſo, meine Muthmaßung ſei richtig: ſo würde der Inhalt des gegenwärtigen Denkmals der wiedererkañte Telephus ſein, wie er als Sieger aus der Schlacht zurükgekehrt iſt, weßhalb er auch noch den Helm auf dem Kopfe hat. Der Ort, wo der Auftritt vorfiel, würde das Zimmer der Auge und das an der Wand hängende Schwert dasjenige ſein, mit welchem ſie ihren eigenen Sohn, ehe ſie ihn kañte, umzubringen beſchloſſen hatte.

1) Hygin. fab. 100.

In dem Lorbeer würde man dañ die allegoriſche Abſicht des Künſtlers erkennen, um auf den von Telephus erfochtenen Sieg anzuſpielen.

Das, was er in der Hand hat, ſcheint kein ordentlicher Spieß zu ſein, weil man dieſen anders anzugreifen pflegte; ſondern ein Wurfſpieß. Die ältern Römer würden einen Krieger zu Pferde mit dergleichen Waffen eques ferentarius genañt haben.[1])

Der Sphinx, der bei Statius oben auf dem Helme des Kreon aus Theben ſizt,[2]) ſpielt auf das Vaterland deſſelben an, das durch dieſes Wunderthier berühmt geworden iſt. Hier aber auf dem Helme unſeres angenommenen Telephus kañ man ihn als einen bloßen Zierat anſehen, wie dieſes auch der Fall mit dem Sphinx auf dem Helme der Pallas iſt. Die untere Spize des Spießes, den der bejahrte Waffenträger auf unſerm Marmor in der Hand trägt, zeigt uns die wahre Form desjenigen, den Homer σαυρωτηρ, andere Schriftſteller aber στυραξ, nennen.[3]) Die untere Spize des Spießes des Achilles ſieht man auf einem hetruriſchen Käfer.[4]) In Abſicht auf das Schwert iſt Folgendes zu bemerken. Die Alten pflegten den Degenknöpfen gewöhnlich die Geſtalt eins Pilzes, μυκης, zu geben: auf unſerm Marmor hingegen ſtellt der Knopf einen Adlerkopf vor, wie der Knopf am Degen des Odipus unter Numero 103. Das Gefäß des Degens ward in den ältern Zeiten aus ſchwarzem Horne ver-

1) Varro de ling. Lat. l. 6. p. 53.

2) Stat. Theb. l. 7. v. 251.

3) Pollux, l. 10. segm. 143.

4) Adami stor. di Vols. p. 32. Gori Mus. Etrusc. tab. 198.

fertigt; [1]) hernach nahm man Elfenbein dazu; [2]) und Spartianus bemerkt in dem Leben des Hadrianus, dieſer Kaiſer ſei ſo mäßig geweſen, daß er kaum einen Degen mit einem elfenbeinernen Gefäß getragen habe.

1) Eurip. Phœniss. v. 1098.

2) Virg. Æn. l. 9. v. 305. l. 11. v. 11.

Sieben und zwanzigſtes Kapitel.

Ägyptiſche Gottheiten.

Zur Vollſtändigkeit habe ich noch einige Denkmale hier aufgenommen, welche den Gottesdienſt und die Kunſt der Ägypter betreffen. Fünf davon unter Numero 73, 74, 76, 78 und 79, tragen Spuren des älteſten Styls der Kunſt dieſer Nation; Numero 75 und 77 aber ſind bloße Nachahmungen ägyptiſcher Werke und Gottheiten.

I.

Das erſte Denkmal unter Numero 74 ſtellt eine Figur der Iſis in Erzt vor und iſt nach einer Zeichnung des Peter Leo Ghezzi, die ſich auf der vaticaniſchen Bibliothek befindet, gemacht worden. Der Kopf derſelben findet ſich ſowohl im Profile als von hinten unter Numero 73 vergrößert vorgeſtellt. Das Kind, welches Iſis ſäugt, iſt Horus, ihr Sohn. Man findet ſie in dieſer Beſchäftigung auf mehrern Gemmen geſchnitten. Die Hörner, die ſie auf dem Kopfe hat, ſind eines der gewöhnlichen Zeichen dieſer Göttin, um die beiden Hörner des zunehmenden Mondes dadurch anzudeuten; und die Kugel zwiſchen den Hörnern bedeutet dem Apuleius zufolge den Vollmond. Dieſer Vorſtellung ſcheint diejenige ähnlich geweſen zu ſein, von welcher Monconys ſpricht. 1)

1) Voyag. t. 1. p. 186.

Ihr Haupt iſt mit einer Art von Müze, die wie eine Kapuze ausſieht und viele parallel laufende Falten hat, bedekt. Oben auf derſelben ſizt ein Vogel, der unter dem Namen der numidiſchen Henne bekañt iſt, und breitet ſeine Flügel von beiden Seiten aus. Der Vogel erhebt ſeinen Kopf über der Stirn der Figur und die Füße nebſt dem Schwanze hängen über das Hintertheil des Haupts herunter. Mit dieſem Vogel iſt der Kopf der Iſis auf mehrern Kunſtwerken bedekt, z. B. auf der Tabula Isiaca,[1] auch bei einer andern kleinen Figur aus Erzt,[2] auf einem Cameo im Kabinet des Collegii Romani, ſo wie auf einem andern von weniger ſchäzbarer Arbeit im Kabinet des Herrn Marcheſe Gualtieri. Daß dieſer Vogel zu den heiligen Gebräuchen der Ägypter und insbeſondere zum Dienſte der Iſis gehörte, beweiſen drei Hennen auf einer der Iſis geweiheten dreiekichten Ara im Kabinet des gedachten Collegii, wo auf der einen Seite zwei, auf der andern aber eine, zu ſehen ſind.

Die Krone, aus deren Mitte die Hörner hervorgehen, beſtehet aus Federn, die wie Straußfedern ausſehen, womit die Alten ihre Helme von beiden Seiten zu ſchmüken pflegten,[3] wie dieſes aus mehrern Kunſtwerken erhellet. Bei den Ägyptern war die Straußfeder ein Symbol der Billigkeit;[4] ſo daß alſo eine Krone von dergleichen Federn auf dem Haupte der Iſis, welche die Göttin der Gerechtigkeit war, die von der Billigkeit begleitete Gerechtigkeit andeutet. Die nämliche Bedeutung haben auch

1) Pignor. expos. mens. Isiac. p. 43.

2) Ibid. p. 96.

3) Theophr. hist. plant. l. 4. p. 5.

4) Horapoll. l. 2. in fin.

zwei Federn auf dem Kopfe der ſchönſten und größten Statue der Iſis, die in Rom iſt, und die man in Geſellſchaft des Harpokrates im Palaſte Barberini ſehen kan̄.

II.

[Numero 75.]

Das Denkmal unter Numero 75, das nur ein Bruchſtük und hier nach einer Zeichnung beigebracht iſt, die ſich in der Sam̄lung des Commendator del Pozzo befindet, ſcheint ebenfalls ägyptiſch zu ſein; aber es iſt nur eine Nachahmung ägyptiſcher Werke, die zu den Zeiten der römiſchen Kaiſer gemacht worden, als ſich die Verehrung der Gottheiten Ägyptens im ganzen Reiche verbreitet hatte. Ich habe dieſes Basreliefs übrigens ſchon anderwärts erwähnt. 1)

Das Gewand der weiblichen Figur ohne Kopf iſt mit einer Art von Franßen beſezt. Nun ſieht man aber das Gewand der Iſis faſt immer mit Franßen beſezt und Griechen und Römer bildeten ſie jederzeit ſo ab. Ich glaube daher, daß dieſe Figur die Mutter des in der Mitte ſtehenden Kindes, und vielleicht gar eine Kaiſerin ſei, die ausdrüklich etwa dieſes Gewand verlangt hat, um jener Göttin mehr zu gleichen, der ſie, als eine Ägypterin gekleidet, ihren Sohn zu empfehlen ſcheint. Es iſt auch aus Münzen bekan̄t, daß die Kaiſerinen gern mit dem Symbole irgend einer Göttin erſcheinen mochten; und Kleopatra ging ſogar ſo weit, daß ſie ſich den Namen Iſis beilegte. 2)

Die ägyptiſche Iſis, welcher die andere Figur

1) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 1 Kl. 2 Abth. 50 Num.]

2) Conf. Pitture d'Ercol. t. 4. p. 252. n. 6.

die Hand reicht, hat die Blume Perſea, die man ihr gewöhnlich gab, auf dem Kopfe. Über die Schultern, herab hängen ihr drei Reihen Haarflechten, die in lauter kleine Knoten geſchlungen ſind, welche den Weinbeeren gleichen und daher auch βοτρυς, Beeren genañt wurden.[1]) Auch Flechten in fliegendem und blos gekräuſeltem Haare ſind ein Merkmal der Iſis; deñ die Figuren dieſer Göttin hatten dem Philoſtrat zufolge fliegendes Haar;[2]) jedoch nicht die ägyptiſchen, ſondern blos die von griechiſcher und römiſcher Arbeit. Der genañte Autor drükt ſich indeſſen nicht mit der gewünſchten Deutlichkeit aus; allein ich glaube, daß er hier ſowohl von den Flechten oder Strehnen fliegender Haare, die faſt bei allen Iſisfiguren über die Schultern herabfallen, als auch von den hintern Haaren rede, die zwar durch eine Neſtel zuſammengeſtekt ſind, übrigens aber ebenfalls frei flattern.

Das Haar der Iſis auf unſerm Bruchſtüke ſcheint nicht natürlich zu ſein; eine Gewohnheit, die ſchon in den älteſten Zeiten bei den Ägyptern mag ſtatt gefunden haben, wenigſtens nach den Haaraufſäzen zu urtheilen, die man an ihren Statuen und an den Figuren auf der Tabula Isiaca findet. So hat ein Kopf von Baſalt in der Villa Altieri das Haar in mehrern Hunderten von Loken gekräuſelt, die vorn auf die Bruſt herabhängen, und eine andere Statue, die Pococke mitbrachte,[3]) hat vollkommen den nämlichen Kopfpuz.

Unſere Iſis hat Flügel, gleich andern Figuren dieſer Göttin. Es ſind bei ihr die Flügel um den Leib geſchlagen, ſo daß ſie von der Schulter herab-

1) Salmas. in Solin. t. 2. p. 763.

2) Epist. 26. p. 925.

3) Descript. of the East. t. 1. p. 212.

nach vorn zu vom Nabel an bis zur Hälfte der Füße den Körper bedeken. Die Flügel der andern Iſisfiguren, z. B. auf der Tabula Isiaca und auch auf einer Mumie, [1]) ſind unter den Schultern dicht an den Seiten befeſtigt. Pococke gedenkt einer Figur, die auf der Deke eines ägyptiſchen Tempels gemalt und von oben bis unten mit großen Flügeln bedekt iſt. [2])

Auf eben die Art findet man zwei phöniziſche Gottheiten auf einigen Münzen der Stadt Malta abgebildet; [3]) allein Spon, der eine von dieſen Münzen aufführt, hat nicht begriffen, daß das, was ſich von der Figur aus erſtrekt, Flügel ſeien; ſondern ſchaft ſich daraus noch Schenkel, denen aber die Füße fehlten. [4]) Da ſich nun zwiſchen den Flügeln der ägyptiſchen Gottheiten und den Flügeln, womit die Cherubim ſich die Füße bedeken, [5]) eine ſo große Ähnlichkeit findet: ſo behaupten verſchiedene, in ihren Hypotheſen faſt zu weit gehende Gelehrten, daß die Idee zu dieſen von jenen hergenommen ſei; [6]) andere hingegen vertheidigen das Gegentheil und halten ſich mehr an die heilige Schrift. [7]) Die Idee, den Abbildungen der Götter Flügel zu geben, iſt vielleicht daher entſtanden, weil die Menſchen in den uralten Zeiten, [8]) ſo wie noch heut zu Tage die Amerikaner und andere wilde Völker, diejenigen

1) Gordon, Essay towards explic. the hierogl. tab. 11.

2) L. c. p. 99.

3) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, Vorrede.]

4) Recherch. d'antiq. diss. 28. p. 459.

5) Jeſaias, 6 K. 2 V.

6) Spencer de Leg. Hebr. c. 3. p. 763.

7) Witsii Ægypt. l. 2. c. 13. p. 156.

8) Plutarch. de ſort. Alex. [or 1. t. 7. p. 305. edit. Reisk.]

Theile des Vorderleibes, welche die Schamhaftigkeit den Augen zu verbergen befiehlt, mit Federn verhüllten. Mit einer ſolchen Deke ließ der alte Dichter Attius ſeinen Philoktet auf der Bühne auftreten,[1]) und auf eben die Art beſchreibt ihn auch ein anderer Dichter.[2])

III.

[Numero 77.]

Harpokrates erſcheint auf dem geſchnittenen Steine des ſtoſchiſchen Kabinets unter Numero 77 mit einem kahlen Kopfe, bis auf ein einziges Haarbüſchel, das hinter dem rechten Ohr herabhängt. Dem Macrobius zufolge[3]) bildeten die Ägypter die Sonne auf dieſe Art ab; Harpokrates aber war auch zugleich das Bild der Sonne, wie Cuper zeigt:[4]) indeſſen hat weder er, noch Banier,[5]) der ihm folgt, die oben erwähnte Nachricht des Macrobius angeführt.

Dieſe Bemerkung habe ich ſchon in der Beſchreibung des ſtoſchiſchen Kabinets gemacht,[6]) und ſie kan̄ zur Beſtätigung und Erläuterung deſſen dienen, was ich ſowohl vom alten als neuern Schriftſteller geſagt habe. Ich habe ſeitdem noch ein anderes dieſem ähnliches Haarbüſchel, das gleichfalls hinter dem rechten Ohr herabhängt, auf einem kah-

1) Conf. Scalig. conject. in Varr. p. 109.

2) Quint. Calab. l. 9. v. 358.

3) Saturnal. l. 1. c. 21. p. 248.

4) Harpocr. p. 32.

5) Mythol. t. 2. p. 354.

6) [1 Kl. 3 Abth. 81 Num.]

len Kopfe einer der Statuen von grauem Marmor bemerkt, welche Hadrianus nach ägyptiſcher Manier verfertigen ließ und die izo im Muſeo Capitolino befindlich ſind. [1]) Dieſes Haarbüſchels, das mir die nämliche Bedeutung zu haben ſcheint, iſt weder von dem Zeichner, noch von dem Verfaſſer der Erklärungen ſämtlicher Statuen dieſes Muſei gedacht worden.

Übrigens war es auch ein ſehr allgemeiner abergläubiſcher Gebrauch bei den Ägyptern, den Kopf auf der einen Seite ganz abzuſcheeren, auf der andern aber Haare zu tragen. [2]) Dieſe Gewohnheit erhielt ſich in Alexandria bis in's vierte Jahrhundert nach Chriſti Geburt, und veranlaßte den Märtyrertod des Diodorus, weil er den jungen Leuten in dieſer Stadt jene abergläubiſchen Büſchel abſchnitt. [3])

Weñ auch ja einige Andere dieſes ägyptiſchen Haarbüſchels auf manchen Köpfen gewahr worden ſind; ſo haben ſie es für ein Horn angeſehen, [4]) und für ein ſolches gehalten, das man an den Köpfen Alexanders des Großen und anderer Könige auf verſchiedenen Münzen ſieht. Indeſſen findet man das griechiſche Wort, welches Horn bedeutet, κερας, beim Homer als gleichbedeutend mit Haar gebraucht. [5])

Das Sigel (bulla), welches unſer Harpokrates an einer Art von Band am Halſe hängen hat, ſieht man auch an verſchiedenen andern Figuren dieſes

1) T. 3. tav. 87.

2) Herodot. l. 2. [c. 60 et 65.]

3) Ammian. l. 22. c. 11. Buonarr. Oss. sopra alc. vetr. p. 177.

4) Monconys Voy. t. 1. p. 186.

5) Pollux, l. 2. segm. 35.

Gottes. Das Halsband, ἅλυσις, führt Pollux mit unter dem Puze der Frauen an. 1)

IV.

[Numero 76.]

Nicht weniger Aufmerkſamkeit als die vorigen von mir beigebrachten ägyptiſchen Denkmale verdient ein Bruchſtük von weiſſem Marmor im Kabinet des Collegii Romani unter Numero 76. Es ſtellt den obern Theil einer großen Figur in Lebensgröße nach ägyptiſcher Art erhoben gearbeitet vor. Der Kopf iſt mit einer geſtreiften Müze, die viele geradlaufende Falten hat, bedekt, und von derſelben hängen zwei Binden über die Bruſt herab. Das Geſicht aber kañ man nicht ſehen, weil es durch den langen Hals und den Kopf eines Vogels verdekt iſt, welcher einen Kam̃ hat, und deſſen Schnabel am Ende nach unten zu gekrüm̃t iſt. Hierin gleicht unſere Figur einer andern, die auf der Tabula Isiaca im königlichen Kabinete zu Turin befindlich iſt. Ich glaube daher, daß auch zwei den vorigen ähnliche Figuren, die man auf der erſten von Alexander Gordon beſchriebenen Mumie ſieht, keinen geraden Schnabel haben, wie auf dem Kupfer ſteht, ſondern einen krummen. Pignorius irret daher, weñ er glaubt, der Kopf auf der erwähnten Tabula ſei ein Ibiskopf; 2) indem ein Vogel vom Geſchlecht der Störche einen geraden und keinen krummen Schnabel hat. Ich für mein Theil glaube, daß ſich der auf unſerm Marmor befindliche Vogel noch izo in Afrika aufhalte und eben derjenige ſei, den man Akaviak neñt. 3)

1) L. 10. segm. 167.

2) Mens. Isiac. p. 40.

3) [Numero 77, ein erhoben geſchnittener Onix, der den Harpokrates vorſtellt, iſt in der Erklärung von Winckelmañ übergangen worden; man ſehe aber darüber die Beſchreib. d. geſchn. Steine, 1 Kl. 3 Abth. 81 Num.]

V.

[Numero 78.]

Der einzige Sphinx, den man mit Menſchenhänden findet, iſt derjenige auf der Spize des Obeliſken der Sonne auf dem Marsfelde, welcher hier unter Numero 78 abgebildet iſt. Dieſe Figur iſt auf jeder Seite des gedachten Obeliſken mit der größten Feinheit des Meißels erhoben gearbeitet.

Die Griechen, welche ebenfalls ſehr erfinderiſch waren, um verſchiedene Geſtalten in einem Bilde zu vereinigen, erdachten ſich in der Folge Sphinxe, deren hinterer Theil ein Pferd vorſtellt, wie ich anderwärts ſchon bemerkt habe.[1]) Ein ſolcher Sphinx dient dem Helme der Pallas auf einer ſilbernen griechiſchen Münze der Stadt Elea in Lucanien, von den Römern Velia genañt, zum Schmuke, welches aber Goltzius, der dieſelbe Münze in Kupfer hat ſtechen laſſen, nicht bemerkte.[2])

In der Beſchreibung der geſchnittenen Steine des ſtoſchiſchen Kabinets ſprach ich über das mäñliche Geſchlecht der Sphinxe,[3]) um ein Fragment des Dichters Philemon zu erklären,[4]) in welchem er ſie zu dieſem Geſchlechte rechnet. Der Bart bei verſchiedenen [griechiſchen] Sphinxen ſcheint mir ein ſicheres Merkmal davon zu ſein, und ich führe insbeſondere ein Basrelief von gebrañtem Thone an, worauf zwei Sphinxe von beiderlei

1) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 3 Kl. 1 Abth. 27 Num.]

2) Goltz. Græc. tab. 22. n. 7. [Hier findet ſich keine Münze von Velia, wohl aber auf Tafel 24 Num. 1; allein ſie zeigt ein vollkoñnes Pferd, und an den Sphinxen unter Num. 4 u. 7 ſieht man die Hinterfüße nicht.]

3) [1 Kl. 1 Abth. 7 Num.]

4) Athen. l. 14. [c. 22. n. 77. l. 9. c. 7. n. 29.]

Geſchlecht befindlich ſind. Dieſes Kunſtwerk, das damals blos in der Zeichnung zu ſehen war, hat ſich nachher im Hauſe Farneſe befunden und ſteht izo in der ſogenañten Farneſina. Ich habe in der Folge auch bei mehrern ägyptiſchen Sphinxen, die Weiberköpfe hatten, den Hodenſak entdekt, von denen ich nur ſechs in der Villa Borgheſe und zwei in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani anführen will. Man glaubt, daß Herodot auf dieſe Vereinigung verſchiedener Geſchlechter in den Sphinxen gezielt habe, indem er ſie ἀνδρόσφιγγες, mäñliche Sphinxe, neñt. 1) Noch verdient ein Sphinx mit einem Gewande erwähnt zu werden, der auf einem Käfer von grünlichem Baſalte eingegraben iſt und ſich im Kabinet des Herzogs Caraffa Noja in Neapel befindet. 2)

VI.

[Numero 79 u. 80.]

Das Denkmal Numero 79, welches eine ſizende Figur vorſtellt, iſt im Garten des Hauſes Barberini zu ſehen. Es iſt ein ägyptiſches Werk nach ſehr alter Manier auf beiden Seiten einer rothen Granittafel erhoben gearbeitet. Pococke hat es bereits bekañt gemacht; 3) er ſcheint es aber nicht ſelbſt geſehen zu haben; deñ man hatte ihm blos eine Zeichnüng davon geſchikt, und er fügte nicht nur gar kein Urtheil darüber bei, ſondern glaubte auch, es gehöre zu dem Bruchſtük des Obeliſken vor der Kirche des h. Bartholomäus in Rom.

Die Figur derjenigen Seite, welche hier in Ku-

1) L. 2. [c. 175.]

2) [Man ſehe G. d. K. 2 B. 2 K. 16 §. Note.]

3) Deſcr. of the Eaſt, vol. 2. part. 2. tab. 91. p. 107.

pfer geſtochen iſt, gleichet völlig der Figur auf der andern Seite, nur mit dem kleinen Unterſchiede, daß die Centauren von verſchiedenem Geſchlechte ſind. Der eine, und zwar der hier abgebildete, iſt weiblichen Geſchlechtes, welches man aus den feinen Geſichtszügen und den vollen Brüſten ſieht; von dem Geſchlechte des andern auf der Seite gegenüber zeugen die Geburtstheile.

Das Kleid der Figur, welches unter dem Halſe etwas hervorſteht und bis auf die Knie reicht, deutet eine Manſperſon an: den die weiblichen Figuren der Ägypter ſind immer bis auf die Füße herunter bekleidet, und ihre Brüſte ſind ſtets größer und voller als ſie ſein ſollten.

Die gedachte Figur hat eine runde oben breit gedrukte Müze, die ſich nach unten zu erweitert, wie der Scheffel des Serapis. Und wirklich nennen auch die Araber die Müze der alten perſiſchen Könige und ihrer Prieſter, die derjenigen auf unſerm Denkmal ſehr ähnlich ſind, Kankal, Scheffel.[1]) Dieſe Müze iſt ferner mit einer ſchlangenartigen Binde umgeben, gerade ſo wie Diodor die Binde der Könige von Ägypten beſchreibt,[2]) und vorn über der Stirn ſteht etwas einem Schlangenkopfe ähnliches in die Höhe. Den nämlichen Zierat ſieht man auf dem Kopfe einiger phöniziſchen Gottheiten auf den Münzen der Inſel Malta, welches dem Jakob Gronov Veranlaſſung gegeben hat,[3]) ſich einzubilden, als ob dieſe Köpfe mit den Häuten kleiner malteſiſcher Hunde bedekt ſeien,[4]) von denen der

1) Hyde de relig. Perſ. c. 23. p. 305.

2) L. 3. [c. 3.]

3) Præf. ad t. 6. Theſ. antiquit. Græc. p. 9.

4) Plutarch. περι ευθυμ. [?] p. 839. [Advers. Colot. t. 10. edit. Reisk. G. d. K. 2 B. 2 K. 21 §. Note.]

Schwanz vorn an der Stirn in die Höhe ſtehe; ſo daß er ſich auch völlig überredete, dadurch zugleich die wahre Etymologie des Wortes κυνεη, ein Helm, gefunden zu haben, indem dieſer in den älteſten Zeiten nichts anderes als eine Bedekung geweſen ſei, die aus der Haut eines Hundekopfes beſtanden habe.[1]) Auf andern ägyptiſchen Köpfen ſieht man ſtatt der Schlange eine kleine Eideze.[2]) Aus den angeführten urſprünglichen Helmen kan̄ man ſich zuerſt eine Idee von zwei Hermen in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani machen, deren jugendliche Köpfe mit der Haut eines Hundekopfs bedekt ſind; die Füße des Hundes aber ſind auf der Bruſt zugeknüpft. Dieſe Hermen ſtellen wahrſcheinlich ſolche Gottheiten vor, die Lares oder Penates hießen; wenigſtens waren ſie dem Plutarch zufolge alſo geſtaltet.[3]) Über der Müze unſerer ägyptiſchen Figur erhebt ſich ein Zierat, der vielleicht aus Federn gemacht iſt und ihrem Gotte Kneph, den ſie als den Schöpfer der Welt verehrten, eigentlich zukam. Dieſen Gott bildeten ſie in menſchlicher Geſtalt mit einem Zepter und einem Gürtel ab.[4]) Eine eben ſo geformte Müze mit dem nämlichen Zierate ſieht man an einer kleinen ſizenden Statue von ſehr feinem ſchwarzen Granit und in ſehr alter ägyptiſcher Manier in dem Muſeo Nolandi zu Rom. Unſerer ganzen Figur iſt diejenige völlig ähnlich, welche auf dem Obeliſken Barberini nach der Spize zu erhoben gearbeitet iſt, nur iſt das Zepter wie ein Biſchofsſtab gekrüm̄t. In der

1) Eustath. in Ιλ. Γ. III. p. 421.

2) Beger. Thes. Brandeb. t. 3. p. 301.

3) Quæst. Rom. 51. p. 493. [t. 7. p. 119. edit. Reisk.]

4) Euseb. præp. Evang. l. 3. p. 69.

Figur des Obeliſken glaubt man den ägyptiſchen König Seſoſtris vorgeſtellt zu ſehen, wie er von den durch ihn unteriochten Völkern den Tribut und die Geſchenke in Empfang nimt.[1])

In der Mitte des Zierates auf der Müze unſerer Figur ſteht etwas, das einem kleinen runden Schilde gleicht, und derjenige zu ſein ſcheint, den Diodorus ομφαλος, Nabel, nent, und der ihm zufolge blos auf der Müze getragen wurde.[2]) Dieſes Wort wird indeſſen auch gebraucht, um die runde Geſtalt vieler anderer Dinge dadurch anzudeuten.[3])

Oben auf dem Zepter, das unſere Figur in der einen Hand hat, ſieht man den Kopf eines Vogels mit einem langen Büſchel, der ohngefähr ſo groß wie ein Kranich zu ſein ſcheint und den die Ägypter izo Abukerdan nennen,[4]) welches ſo viel als Wiedehopf oder εποψ der Griechen bedeutet.[5]) Dergleichen Zepter haben mehrere Figuren auf der Tabula Isiaca in den Händen.

Indem Diodor ſagt, daß die Zepter der ägyptiſchen Könige einem Pfluge glichen,[6]) ſcheint er wohl auf das gekrümte und wie ein Vogelkopf geſtaltete Ende derſelben zu deuten; und Bianchini bringt zum Beweiſe dieſer Behauptung eine Figur bei, die ganz oben an der Spize des Obeliſken Flaminio auf dem Volksplaze erhoben gearbeitet iſt und ein

1) Bianch. Ist. univ. p. 410.

2) L. 3. [c. 3.]

3) Hesych. v. ομφαλ. Salmas. in Solin. p. 794.

4) Voy. de Monconys. t. 1. p. 198.

5) Pausan. l. 10. [c. 4.] Pignor. mens. Isiac. p. 29. Bochart. Hieroz. part. 2. p. 326.

6) L. 3. [c. 3.]

ſolches Zepter in der Hand hat;[1]) da aber die Figur zu weit vom Auge entfernt iſt, ſo kañ man den Vogelkopf nicht gut unterſcheiden.

Um den Grund noch beſſer einzuſehen, warum Diodor dieſes Zepter mit einem Pfluge verglichen zu haben ſcheint, iſt es nöthig, das, was Heſiodus αροτρον αυτογυον neñt, von dem zu unterſcheiden, was er αροτρον πηκτον neñt.[2]) Deñ αροτρον πηκτον iſt ein Pflug, der aus mehrern Stüken zuſammengeſezt iſt; αροτρον αυτογυον aber beſteht nur aus einem einzigen Stüke; ſo daß der gerade Balken, an welchen die Rinder geſpañt werden, ſich nach unten zu gegen das andere Ende hin krümte und gerade eine ſolche Beugung, die einem gebogenen Knie gleicht, hervorbrachte,[3]) an deſſen unterm Ende des Pflugeiſen befeſtigt wurde. Dieſes nañte man γυη. Dieſer Theil, welcher mit der Deichſel eine Art von Winkel machte, war bei den zuſammengeſezten Pflügen ein an der Deichſel befeſtigtes und bewegliches Stük und man nañte es bei dieſer Art von Pflügen εχετλη,[4]) παρα τȣ εχειν και τελειν,[5]) von ſich anhalten, und von ausführen, vollſtreken, weil es derjenige Theil war, an welchen ſich der Pflüger feſt hielt.

Aus den Figuren des Pfluges, die Daniel Heinſius, Grävius und Clericus, (in der venetianiſchen Ausgabe des Heſiodus vom Jahre 1536, wo dieſe Theile des Pfluges nach den Zeich-

1) Istor. univ. l. c.

2) Εργ. v. 433. Conf. Ιλ. K. X. v. 355. N. XIII. v. 703.

3) Procl. in Hesiod. Εργ. B. p. 102. Barnes. not. in Eurip. Heraclid. v. 839.

4) Ibid. v. 467. Conf. Montfauc. Palæogr. Græc. p. 9.

5) Etym. M. v. εχετλη.

nungen eines Manuſcripts in Kupfer geſtochen ſind) bekañt gemacht haben, um den Heſiodus zu erläutern, erhellet, daß dieſe Gelehrten ſich keinen deutlichen Begrif von dem Pfluge, beſonders von dem αυτογυον, gemacht haben. Indeſſen ſind ſie noch zu entſchuldigen, da ſelbſt die Scholiaſten ſo wenig in der Benennung der Theile des Pfluges übereinſtimmen. So nent z. B. Apollonius von Rhodus den Theil ελυμα, welcher beim Heſiodus γυη heißt, und behauptet, daß γυη derjenige Theil ſei, welcher eigentlich εχετλη hieß. [1]) Die wahre Geſtalt dieſes Pfluges lernen wir beſſer als von allen Auslegern jenes Dichters aus fünf hetruriſchen Begräbnißurnen kennen, von denen Buonarroti zwei bekañt gemacht hat, [2]) wiewohl er den Inhalt nicht ganz verſtanden zu haben ſcheint. Die dritte beſaß der Kupferſtecher Sante Bartoli, der ſie auch ſelbſt bekañt machte; [3]) die vierte iſt von Marmor und befindet ſich im Kabinet des Herrn Thomas Jenkins in Rom; die fünfte endlich iſt von Alabaſter von Volterra, wo ſie auch ausgegraben worden, und wird in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani aufbewahrt. Auf allen dieſen fünf Urnen ſieht man einen Helden, der auf der lezten ganz nakt iſt, auf den übrigen aber eine Binde mitten um den Leib hat; und dieſer Held kämpft mit einem andern Krieger, den er mit einem einfachen Pfluge, αυτογυον, niederzuwerfen ſucht. [4])

Ich ſchmeichle mir, den Inhalt aufgefunden zu haben und dadurch die Stelle des Pauſanias zu

1) Argonaut. l. 3. v. 232.
2) Dempst. Etrur. tab. 54. Montſauc. antiq. expl. suppl. t. 5. pl. 57.
3) Sepolcr. ant. tav. 95.
4) [Zoëga Bassirilievi n. 40.]

erklären, wo er erzählt, daß in der Schlacht bei Marathon ein Held erſchienen ſei, der mit demjenigen Theile des Pfluges, der εχετλη heiſſe, gefochten, und dadurch eine große Niederlage angerichtet habe, hierauf aber wieder verſchwunden ſei: [1]) wiewohl das Wort εχετλη, als ein Theil des Pfluges, hier für das Ganze genommen ſcheint. Dieſem unbekañten Helden ſtifteten die Athenienſer zum Andenken eines ſo ausgezeichneten Sieges einen öffentlichen Dienſt unter dem Namen Εχετλος, [2]) welches Wort von dem Pfluge, mit welchem er gefochten hatte, hergenommen war; indem man die weibliche Endung in eine mañliche verwandelte. Weñ dieſes nicht der Gegenſtand der gedachten fünf Urnen iſt, ſo wird man umſonſt eine andere Erklärung aufſuchen. Vorausgeſezt nun, daß ich den wahren Siñ, wie ich glaube, getroffen habe: ſo würden dieſe Kunſtwerke ſowohl über den Pauſanias als Heſiodus Licht verbreiten und einen neuen Beweis abgeben, daß die Hetrurier Gegenſtände zu ihren Vorſtellungen nicht blos aus der Fabel und heroiſchen Geſchichte der Griechen, ſondern auch aus der neuern Geſchichte dieſer Nation genommen haben.

Ein Pflug, der demjenigen auf den Urnen ähnlich iſt, befindet ſich auch im Kabinet des Collegii Romani. Er iſt von Erzt und wird von zweien Ochſen gezogen. Ein Landmañ, von ſeiner Frau begleitet, pflügt mit demſelben: und die Figuren und Thiere ſind vom nämlichen Metall. Eine Abbildung dieſes Denkmals findet man im Muſeo Etruſco. [3]) Ein Pflug von eben derſelben Beſchaffenheit ſcheint auch jenes Inſtrument zu ſein, das

1) L. 1. [c. 15 et 32.]

2) [Εχετλοι?]

3) T. 2. tab. 200.

auf einem Basrelief bei Beger auf der Erde liegt,[1] wo Jaſon vorgeſtellt iſt, wie er die Stiere mit ehernen Füßen, die dem Könige von Kolchis gehörten, bändigt und ſie vor den Pflug ſpannen will. Da dieſes Inſtrument nicht von dem Zeichner für einen Pflug angeſehen wurde, ſo koñte es der angeführte Scribent noch weniger dafür halten, indem er den Marmor ſelbſt nicht ſah: wiewohl auch ſelbſt dieſes nichts geholfen hätte, da das Basrelief am Hauſe der Villa Borgheſe befeſtigt und ſo weit von den Augen entfernt, auch am untern Theile von dem Kranze ſo verdekt iſt, daß man ganz und gar nichts darauf unterſcheiden kañ. Deßwegen halte ich für beſſer, es ganz mit Stillſchweigen zu übergehen. So iſt auch auf einigen Münzen der Pflug beſchaffen,[2] mit welchem Herkules das Pomœrium von Rom abmißt, mit folgender Umſchrift: HERCVLI ROMANO CONDITORI.

Weñ man die Zepter der obengedachten ägyptiſchen Figuren in der Ferne und nur flüchtig betrachtet, ſo findet die Ähnlichkeit mit dem Pfluge αυτογυῳ wirklich ſtatt. Diodor, der auf ſeiner Reiſe durch Ägypten vielleicht nicht, wie wir, den Vortheil hatte, viele damals unter der Erde liegende Kunſtwerke mit eignen Augen näher zu unterſuchen, noch viel weniger an der Spize der Obeliſken das gekrümte Ende des Zepters und an demſelben den Schnabel und das Auge des Vogelkopfes deutlich zu unterſcheiden: hat ſich vielleicht auf eine andere Ähnlichkeit geſtüzt, um die Geſtalt dieſer Zepter anzudeuten. Wäre dieſes Zepter ein wirklicher Pflug, ſo köñte man in den Figuren, welche ihn in der Hand

1) Spicil. antiq. p. 118.

2) Venuti numm. Alb. Vatic. tab. 37. Mus. Pis. tab. 2. n. 3. Haverc. numm. reg. Christ. tab. 23. n. 3.

haben, den Oſiris erkennen, dem die Ägypter die Erfindung des Pfluges zuſchrieben.[1])

Über der Figur auf unſerm Marmor ſieht man zwei große Geierflügel, die eine Art von Baldachin oder Sonnenſchirm bilden, welcher auch von den Griechen πτερον, Flügel, genant wurde.[2]) Die Flügel, welche Iſis trug, und mit welchen die Ägypter die Vorderſeite[3]) und den Architrav der Thüren ihrer Tempel verzierten,[4]) waren gerade ſo wie die Flügel dieſes Vogels. In der Mitte derſelben bemerkt man auch eine Kugel, aus welcher zwei Schlangen hervorgehen: die Kugel ſtellt die Welt und die Schlangen den Genius vor.[5])

Die Figuren, welche auf dem Würfel des Stuhls erhoben gearbeitet ſind, gleichen denen, die auf dem Thron der berühmten Statue des Memnon in Ägypten ausgehauen ſind.[6]) Mit Hülfe dieſer Figuren unterſcheidet man dasjenige deutlich, was durch die unſrigen kaum zu errathen iſt, indem ſie vielmehr ganz leicht eingeſchnitten als erhoben gearbeitet ſind. Unſere beiden Figuren winden, wie jene des Memnon, Lotusſtengel um eine kleine Säule, welche dem Stuhle als Stüze zu dienen ſcheint.

Das Sonderbarſte an dieſem Denkmal aber ſind die Centauren, unter der ſizenden Figur erhoben gearbeitet. Beide mit vier Pferdefüßen; welches zum Beweiſe dienen kañ, daß die Idee der Cen-

1) Tibull. l. 1. eleg. 7.

2) Pollux, l. 2. segm. 127.

3) Ælian. hist. animal. l. 10. c. 22.

4) Pococke Descr. of the East, vol. 1. tab. 47. 50.

5) Euseb. præp. Evang. l. 1. p. 27. Conf. Witsii Ægypt. l. 2. c. 5. §. 8. p. 95.

6) Norden's Drawings tab. 2.

tauren nicht in dem Gehirn der griechiſchen Dichter entſtanden, wie die ältern und neuern Mythographen behaupten, ſondern vielmehr von den Ägyptern entlehnt ſei; deñ dieſe Nation, die ſo viel Verachtung gegen die übrigen Völker zeigte, ließ ſich nicht ſo weit herab, deren Sitten und Gebräuche anzunehmen; und dieſes Kunſtwerk kañ leicht älter als Homer ſelbſt, wenigſtens als der uns von Pauſanias beſchriebene Kaſten des Cypſelus ſein, auf welchem Centauren abgebildet waren, die vorn Menſchenfüße, hinten aber Pferdefüße hatten.[1]) Cypſelus, Beherſcher von Korinth, lebte dem Diodor zufolge 427 Jahre nach der Rükkunft der Herakliden in den Peloponnes und kurz vor Cyrus.[2]) Daraus läßt ſich gegen Freret behaupten,[3]) daß die Idee der Centauren mit vier Pferdefüßen, von denen ich anderwärts geredet habe,[4]) älter ſei als jene, nach welcher ſie vorn Menſchenfüße haben. Ein anderer ägyptiſcher Centaur iſt auch auf einer Tafel von Baſalt im Muſeo Clementino zu Bologna erhoben gearbeitet.[5])

Weñ die Hauptfigur dieſes Kunſtwerks eine Gottheit vorſtellte, ſo köñte man vielleicht auch die Centauren als ſolche anſehen und ſie würden ſich ſehr gut zu einem heiligen Gegenſtande ſchiken, weñ wir vorausſezen wollten, daß die Ägypter, welche dieſe

1) L. 5. [c. 17 et 19.] [Gegen Böttiger, welcher die Centauren aus Aſien kommen läßt, bemerkt Hug in ſeinem Mythos, S. 310 — 311, den umgekehrten Fall als viel natürlicher und der Geſchichte mehr angemeſſen.]

2) Georg. Syncell. Chronogr. ex Diodor. p. 179.

3) Mém. de l'Acad. des Inscript. t. 7. p. 317.

4) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 1 Kl. 3 Abth. 78 Num.]

5) Ficoron. Roma, p. 80.

ſchimäriſchen Figuren zuerſt erdacht haben, in allem den alten Griechen ähnlich geweſen wären. Deñ dieſe ſcheinen dem Centauren wirklich göttliche Eigenſchaften zugeeignet zu haben, indem Dejanira bei Sophokles dem Chiron das Prädicat eines Gottes gibt,[1]) und Seneca es ihr gleichfalls in den Mund legt.[2])

Es wird dem Leſer nicht unangenehm ſein, daß ich bei dieſer Gelegenheit ein anderes ſehr ſchön geſchnittenes Stük unter Numero 80 beibringe, das einen weiblichen Centaur vorſtellt, wie er ſein Junges ſäugt. Hierbei wird man ſich des von Lucian mit ſo lebhaften Worten beſchriebenen Gemäldes des Zeuxis erinnern, auf welchem zwei junge Centauren von verſchiedenem Geſchlechte abgebildet waren, welche ſäugend mit kindiſchem Wohlgefallen einen jungen Löwen betrachteten, den ihnen ihr Vater, der alte Centaur, zeigte, um ihnen Furcht einzujagen.[3]) In der Villa Borgheſe ſieht man auf einem Basrelief einen andern weiblichen Centaur, der ebenfalls ſein Junges ſäugt, und beide gleichen dem Fragment eines ſehr ſchönen geſchnittenen Steins, der ſich in dem Kabinete Strozzi zu Rom befindet.

1) Trachin. [v. 717. Dem Chiron, und nicht dem Neſſus, wie Winckelmañ ſchrieb, gibt Dejanira bei Sophokles das Prädikat eines Gottes.]

2) Herc. OEt. v. 721.

3) [Zeux. vel Antioch. c. 3.]

Digitized by Google

Johañ Winckelmañs
ſämtliche Werke.

Einzige vollſtändige Ausgabe;

dabei

Porträt, Facſimile und ausführliche Biographie des Autors; unter dem Texte die frühern und viele neuen Citate und Noten;

die allerwärts geſammelten Briefe nach der Zeitorduung, Fragmente, Abbildungen und vierfacher Index.

Von Joſeph Eiſelein.

Achter Band.

Donauöſchingen,
im Verlage deutſcher Claſſiker.
1825.

Denkmale
der
Kunſt des Altertums.

Zweiter bis vierter Theil.

---

1 7 6 7.

Zweiter Theil.
Hiſtoriſche Mythologie.

Erſter Abſchnitt.

Von den Zeiten vor dem trojaniſchen Kriege.

Erſtes Kapitel.

Prometheus.

I.

[Numero 81.]

Es iſt nicht leicht anzugeben, was der geſchnittene Stein unter Numero 81 vorſtelle. Die Zeichnung iſt nach einem Abdruk gemacht, der mir vom Herrn Abate Ballerini, Aufſeher der barberiniſchen Büchersamlung, mitgetheilt worden. Das Original ſelbſt befindet ſich izo in Engeland in dem Muſeo der Herren Robert und Jakob Adam. Es verdient indeſſen nichts deſto weniger unter unſern Denkmalen aufgeführt zu werden und ich will meine Meinung darüber ſagen.

Die Umſchrift, welche in den beiden Worten ΘΕΟΥ ΠΡΟΝΟΙΑ, Vorſicht Gottes, beſtehet, ſcheint

anzudeuten, daß uns in dem Kopfe und in den vier Knaben, welche an demſelben hinanſteigen, die Vorſicht ſelbſt vorgeſtellt ſei.

Die Vorſicht wurde beſonders der Pallas beigelegt; daher gab man ihr auch den Beinamen Προνοια, *Præscia*,[1] die Vorherſehende, und unter dem Titel Προνοιας Αθηνας, *Palladi Præsciæ*,[2] oder *Providæ*, wurden ihr Tempel geweihet, unter welchen derjenige auf der Inſel Delos[3] und ein anderer zu Delphi vorzüglich berühmt war.[4] Phurnutus indeſſen lehrt uns, daß die unter dem Worte προνοια begriffene Eigenſchaft auch in der Geſtalt des Prometheus abgebildet wurde,[5] deſſen Name mit dieſem Worte gleichbedeutend iſt, indem es jemand andeutet, der vorſichtig zu Werke geht, d. h. der die Sachen, ehe er ſie unternim̃t, gehörig überlegt.[6]

Weñ man annim̃t, daß der Kopf auf dieſem geſchnittenen Steine den Prometheus vorſtelle, und daß darunter die Vorſicht angedeutet ſei, ſo ließen ſich auch die vier Knaben recht gut damit vereinigen: deñ durch das Hinanklettern (αναῤῥιχασθαι von den Griechen genañt) der vier kleinen Figuren an dem Kopf des vorausgeſezten Prometheus, um nach dem Scheitel zu kommen, ſind vielleicht diejenigen Menſchen vorgeſtellt, welche von Neugierde getrieben glauben, die verborgenen Rathſchlüſſe der Vor-

1) Æschyl. Eumen. v. 21. Aristid. orat. Pall. p. 25 et 29.

2) Pausan. l. 10. [c. 8.] Hesych. et Macrob. Saturnal. l. 1. p. 233.

3) Herodot. l. 1. c. 92. Macrob. l. c. p. 253.

4) Diod. Sic. l. 11. [c. 14.]

5) De nat. Deor. c. 18. p. 179. Conf. Fulgent. mythol. l. 2. c. 9. p. 81.

6) Tzetz. in Hesiod. Εργ. l. 1. p. 26.

ſehung zu wiſſen und mit ihrer Einſicht weiter gehen zu können, als die ganze Beſchaffenheit des Menſchen es erlaubt, anſtatt ſich dem Weltregenten in Demuth zu unterwerfen. Die beiden Hörner des Überfluſſes auf der Bruſt des Prometheus köñte man als Symbole der Belohnungen der gerechten und pflichtmäßigen Vorſicht der Menſchen in ihren Handlungen betrachten.

Dieſelbe Umſchrift, die man hier auf dieſem geſchnittenen Steine ſieht, findet ſich auch um einen Adler herum, der auf einer Keule ruhet, auf dem Revers einer Münze des Peſcennius,[1] ausgenommen, daß es ſtatt ΘΕΟΥ heißt ΘΕΩΝ, wie ſich auch Plutarchus ausdrükt, weñ er von der Vorſicht redet;[2] wiewohl ſich auch bei ihm einmal das Wort ϑεος mit dem Worte προνοια vereint findet,[3] ſo wie auch beim Euripides.[4] Der Schriftſteller, den ich unten anführen werde, begnügt ſich bei der Bekañtmachung dieſer Münze damit, anzuzeigen, daß dieſelbe, weil man den Stempel auch auf Münzen von Tyrus finde, in dieſer Stadt geprägt ſein könne.

Es iſt mir unterdeſſen eine Idee eingefallen, wodurch das Gepräge einige Beziehung auf die Umſchrift erhalten köñte; ich theile ſie hier aber als eine bloße Muthmaßung mit, die vielleicht mehr ſcharfſinnig als wahr iſt. In der Vorausſezung, daß unter dem Worte ΠΡΟΝΟΙΑ Prometheus angedeutet ſei, köñte der Adler, der auf der Keule ruhet, die vom Diodorus vorgetragene Allegorie in Abſicht auf

1) Boze réflex. sur les médaill. de Pescen. p. 109.

2) De oraculor. defectu, p. 734. [?]

3) De Pythiæ oraculis, p. 722. [?]

4) Orest. v. 1179.

den Prometheus vorſtellen.[1]) Dieſer Geſchichtſchreiber behauptet nämlich, daß die Fabel von dem Adler, der die Leber des Prometheus verzehrt, nebſt dem Herkules, der jenen tödet und dieſen von ſeiner Marter befreiet, eine wahre Begebenheit zum Grunde habe. Er ſagt, der Adler ſei das Bild des Fluſſes Nil, der anfangs Oceanus geheiſſen habe, nachher aber von ſeinem ſchnellen Strome Adler genañt worden ſei.[2]) Als einſt Ägypten von dieſem Fluſſe überſchwem̃t und verheert wurde, ging dieſes dem Prometheus, welcher König über einen Theil des Landes war, ſo ſehr zu Herzen, daß er ſich ſelbſt das Leben nahm. Kurz darauf kam Herkules mitten zur Zeit dieſer Verwüſtung dahin und fand Mittel, dem Austreten des Stroms einen Dam̃ entgegenzuſezen und ihn wieder in ſein Bette einzuzwängen. Banier erzählt das nämliche;[3]) ſchreibt aber, da er es vom Huetius gehört hatte, dem Herodotus das zu, was man im Diodorus lieſt. Doch ich komme wieder auf meine Idee zurük. Der eben erwähnte Herkules kañ nicht der thebaniſche geweſen ſein; ſondern vielmehr ein Held gleiches Namens, weit älter als jener,[4]) wie z. B. Herkules, Sohn des Jupiters und der Aſteria,[5]) oder der phöniziſche und tyriſche,[6]) der von dieſen Völkern Μελκαρτος genañt wurde.[7]) Auf die Art ließe ſich ein

1) L. 1. [c. 19.]

2) Conf. Schol. Apollon. Argonaut. l. 2. v. 1252.

3) Mythol. t. 3. p. 468.

4) Philostr. vit. Apollon. l. 2. c. 3. p. 51.

5) Cic. de nat. Deor. l. 3. c. 16. Strab. l. 15. [c. 1. §. 9.] Eustath. in Οδυσσ. Λ. XI. p. 1702.

6) Pausan. l. 5. [c. 25.] Lucian. de Syr. Dea. [init. c. 3.]

7) Euseb. præpar. Evang. l. 1. p. 24. Scalig. not. in Græc. fragm. p. 28.

ſolcher Unterſchied mit dem Gepräge einer Münze von Tyrus, einer phönizischen Stadt, reimen. Weñ man nun gleich nicht beweiſen kañ, daß die erwähnte Münze aus Tyrus ſei, ſo kañ man doch zweifeln, daß ſie in einer ägyptiſchen Stadt geprägt worden.

Der gedachten Nachricht vom Nil zufolge würde vielleicht nicht unwahrſcheinlich das auf unſerm geſchnittenen Steine befindliche Bild den Nilfluß vorſtellen. Dieſer Idee entſprechen auch ſowohl die Knaben, als das Haupthaar, indem dieſes Haar, beſonders an der Stirn, wo es herabhängt, zu zeigen ſcheint, daß es naß ſei, wie dieſes an allen Statuen der Flüſſe vorgeſtellt iſt. Überdies haben die Figuren des Nils faſt alle mehr oder weniger Knaben bei ſich, welche, wie jederman weiß, die Ellen im Steigen dieſes Fluſſes anzeigten, von welchem Steigen die größere oder geringere Fruchtbarkeit Ägyptens abhing. Dieſe Knaben wurden daher ſelbſt πηχεις, cubiti, genañt.[1]) So zählt man acht ſolcher Knaben bei dieſem Fluſſe auf einem kleinen Basrelief von Elfenbein;[2]) hingegen eine vom Philoſtratus beſchriebene Nilfigur, ſo wie die Statue auf dem Hofe des Belvedere und eine kleinere in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, haben an ſechzehen ſolcher Kinder; indem das Steigen des Nils eben ſo viele Ellen betrug. Da man nun den Nil nach Maßgabe ſeines Steigens bald mit mehr bald mit weniger Kindern vorzuſtellen pflegt: ſo köñte man wohl annehmen, daß der Verfertiger unſeres geſchnittenen Steins gedacht habe, vier ſeien zur Andeutung deſſelben hinreichend. Die beiden Füllhörner und die Ähren, die aus dem einen

1) Lucian. rhet. præcept. [c. 6.] Philostr. l. 1. Icon. 5. p. 769.

2) Buonarr. oss. sopra alc. med. p. 328.

derſelben hervorgehen, köñten auf die durch dieſes Steigen hervorgebrachte Fruchtbarkeit in Anſehung des Getraides anſpielen; um ſo mehr, da, weñ andere Flüſſe eben dieſes Füllhorn haben, man den Nil insbeſondere darauf geſtüzt zu ſehen pflegt. Unſere Muthmaßung erhält auch, ſtatt von ihrer Stärke zu verlieren, immer mehr Wahrſcheinlichkeit, weñ wir die Umſchrift ΘΕΟΥ ΠΡΟΝΟΙΑ, Vorſicht Gottes, betrachten; indem dieſes Wort ſich auf die Fruchtbarkeit Ägyptens, die man Gott oder dem Jupiter Serapis beilegte, beziehen kañ; deñ der Kopf desſelben in Geſellſchaft eines Ibis auf einer ägyptiſchen Münze ſtellt das Symbol dieſes Landes vor.[1]) Überdies glaubte man auch, daß unter dem Bilde des Serapis der Nil ſelbſt vorgeſtellt werde,[2]) und das, was er auf dem Kopfe hat, köñte vielleicht eine Art von Scheffel ſein.

II.

[Numero 82.]

Das unter Numero 82 angeführte und in der Villa Borgheſe befindliche Basrelief ſchien mir dem erſten Anblike nach den Prometheus vorzuſtellen, wie er den Menſchen formt. Aus dieſem Grunde habe ich es gerade hier aufgeſtellt. Allein ich würde mich nicht darum bekümmert haben, weñ ich daſſelbe, bevor es in Kupfer geſtochen worden, genau durch ein Fernglas betrachtet hätte, wie ich es hernach gethan habe. Deñ nunmehr bemerkte ich, daß

1) Haverc. num. reg. Christ. tab. 56. n. 14.

2) Suid. v. Σαραπις.

an den beiden gröſſern weiblichen Figuren die Köpfe und ein Theil der Bruſt, ſo wie der gröſte Theil des Portals, von neuer Arbeit ſind. Nun ſieht aber jeder leicht ein, wie ſehr dieſes die Bedeutung verändern und die Erklärung erſchweren könne. Ich glaube daher nicht, daß ich die wahre Bedeutung gefunden habe, wiewohl der Leſer, wegen der Schönheit der Zuſammenſezung und der nicht übel gerathenen Zeichnung, dieſes Denkmal wohl eines Blikes würdigen darf.

Ich habe auch den Muth nicht ſinken laſſen, über ſeine Bedeutung etwas ſagen zu können, indem ich meine vorige Meinung aufgegeben und nunmehr annehme, daß auf demſelben vielmehr Vulcanus, wie er die Pandora verfertigt, vorgeſtellt ſei. Die halbnakte Figur kañ Venus ſein, welche ſich mit den übrigen Gottheiten vereinigte, um derſelben alle Geſchenke und Vollkommenheiten, die eine jede von ihnen ertheilen konte, zu verleihen. Die jüngere weibliche Figur, welche die Venus zu liebkoſen ſcheint, kañ die Pitho, Göttin der Überredung und eine der Gratien, vorſtellen, wie ſie die Mutter bittet, bei der Bildung der Pandora mitzuwirken und ihr Reize mitzutheilen. Die Statue dieſer Figur, die um ſo viel kleiner als Venus ſelbſt iſt, ſchikt ſich auſſerdem recht gut für eine ihrer Töchter. 1) Die dritte weibliche Figur, die ebenfalls eine Göttin zu ſein ſcheint, kañ man wegen des ihr aufgeſezten neuen Kopfes nicht näher beſtimmen. Weñ das, was ich hier über dieſen Marmor ſage, wahr wäre, ſo würde die Verſtümmelung deſſelben um ſo mehr zu bedauren ſein, da wir dadurch der Abbildung der Pandora verluſtig gehen, welche man bis izo noch auf keinem einzigen Kunſtwerk gefunden

1) Procl. in Hesiod. Εργ. l. 1. p. 30.

hat. Heinſius glaubt, daß Pandora die Göttin Fortuna ſei, nur unter einem andern Namen, und Grotius gibt deſſen Meinung Beifall.[1]) Allein man kañ keinen beſtim̃ten Begrif davon feſtſezen, weñ auch die alten Künſtler dieſelbe ſymboliſch vorgeſtellt hätten.

1) Epist. ad Nic. Heins. in Burman. syllog. t. 2. c. 387.

Zweites Kapitel.

Kadmus.

[Numero 83.]

Man kañ ſagen, daß die heroiſche Geſchichte mit dem Kadmus anhebe, welcher auf dem Basrelief unter Numero 83 abgebildet iſt. Dieſes Denkmal, welches ſich in dem Hauſe Spada befindet, hätte gleich zu Anfang dieſes zweiten Bandes aufgeführt werden ſollen: deñ Prometheus iſt als eine ganz fabelhafte Perſon zu betrachten, und des Kadmus Zeitalter geht ſo weit zurük, daß man von ihm bis zum thebaniſchen Herkules zehen Generationen zählt.[1])

Es wird hier nun in Figuren von faſt natürlicher Größe Kadmus vorgeſtellt, wie er die Schlange tödet, welche die Quelle Dirce[2]) bewachte und viele von ſeinen Gefährten, welche Waſſer daraus ſchöpfen wollen, umgebracht hatte, eine Geſchichte, die aus der Fabel ſo gut wie aus verſchiedenen geſchnittenen Steinen[3]) und aus Marmorn bekañt iſt. Von leztern findet man in der Samlung alter Denk-

1) [Dieſes und ähnliche Basreliefs ſtellen nach Zoega und Visconti des Adraſtos Rache für die Ermordung des Archemoros vor.]

2) [Die areiſche Quelle. Apollod. III. 4. 1. Apollon. Argonaut. III. 1180. Schol. ad Iλ. B. 494.]

3) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 3 Kl. 1 Abth. 16 — 22 Num.]

male des Boiſſard einen Begräbnißaltar,[1]) ſo wie einen andern Altar, der ehemals in dem Hauſe Barberini exiſtirte, izo aber ſich bei dem Bildhauer Bartholomä Cavaceppi befindet. Auf beiden Marmorn ſieht man unter der Inſchrift eben das vorgeſtellt, was ich hier in Kupfer beibringe. Kadmus und ſein Gefährte erlegen die Schlange mit Wurfſpießen, ſo wie es auf den angeführten Gemmen abgebildet und der Erzählung des Ovidius gemäß iſt.[2]) Bei dem Euripides hingegen ſchleudert Kadmus der Schlange einen Stein an den Kopf, worin dieſer Dichter wahrſcheinlich dem alten Geſchichtſchreiber Hellanikus gefolgt iſt.[3])

Des Kadmus Gefährte wird wohl Membliarus ſein, der die Inſel Thera bevölkerte;[4]) die weibliche Figur aber kañ die Harmonia, des Kadmus Gemahlin und Tochter des Mars und der Venus, vorſtellen. Die Fabel von der Schlange, als Wächterin der Quelle Dirce, ſcheint von den Krümmungen, welche die Bäche und Flüſſe machen und von den Dichtern mit den Krümmungen der Schlangen verglichen worden ſind, entſtanden zu ſein.[5])

1) T. 2. tab. 78.

2) Metam. l. 3. v. 90.

3) Eurip. Phœniss. v. 667. Conf. Schol. ad h. l.

4) Steph. de Urb. v. Θηρα.

5) Theon. Schol. Arat. phænom. v. 46.

Drittes Kapitel.

Perſeus.

[Numero 84.]

Der Käfer aus dem ſtoſchiſchen Kabinet unter Numero 84, welcher auf ſeiner Unterſeite den Perſeus mit dem Haupte der Meduſa vorſtellt, verdient eine vorzügliche Aufmerkſamkeit wegen der Form der hetruriſchen Buchſtaben, mit welchen der Name dieſes Helden geſchrieben iſt, indem zwei davon auf eine Art geſtaltet ſind, wie man ſie bisher noch nirgends bemerkt hat.

Das hetruriſche P, das auf andern Denkmalen dieſer Nation gewöhnlich nach griechiſcher Form: Γ, doch ſo, daß der eine Strich etwas kürzer als der andere iſt, vorkömt, nähert ſich auf der ſtoſchiſchen Gemme mehr der lateiniſchen Form, aber ſo, daß der gerade Strich nicht über den krummen hinausgeht. Der andere Buchſtabe zwiſchen den Beinen des Perſeus bedeutet das S, welches mehr liegt als ſteht, und die Geſtalt des lateiniſchen Z hat. Man findet dieſen Buchſtaben, ſo wie er hier mit ſpizen Winkeln geformt iſt, auf keinem einzigen hetruriſchen Denkmale.

Perſeus hält in der rechten Hand das Haupt der Meduſa, das noch von Blute trieft, aber nicht die abſcheulichen Haare hat, die Äſchylus ihm gab, als er es zum erſtenmale auf die Bühne brachte;[1]

1) Pausan. l. 1. [c. 28.]

deñ Meduſa war ein ſehr ſchönes junges Mädchen, das durch ihre Reize jeden, der ſie anſah, bezauberte; daher man hernach ſagte, ſie verwandle alle, die ſie anſähen, in Stein.[1] Dieſe Idee hatten auch die einſichtsvollſten griechiſchen Künſtler, welche mit einander wetteiferten, um Meduſas Geſicht ſo reizend als möglich zu machen. Man ſieht unter andern noch einen Kopf in dem Hauſe Lanti an einer Statue des Perſeus, der aber auch der einzige iſt, der ſich in Rom findet.[2]

An eben dem Arme hat Perſeus nach dem Gebrauche anderer reiſenden Helden einen Sak hängen,[3] den ihm die Gorgonen gaben,[4] oder auch ein Felleiſen, das Heſiodus κιβισις,[5] (von Andern κιβυσις,[6] von Apollodorus aber πηρα genañt,[7]) um den Kopf der Meduſa hineinzuſteken. In der Linken hat er die ihm von Vulcanus gegebene Sichel,[8] auch noch vom Blute triefend, welche die Mythographen Harpe nennen.[9] Auf eben die Art war auch das Schwert der Spartaner geſtaltet, das ſie ξυηλη nañten,[10] ſo wie das der Lycier und Karier, die unter der Armee des Xerxes ſtritten. Das Schwert der beiden leztern Völker neñt Herodotus

1) Euſeb. chron. p. 31. l. 22. edit. Scalig.

2) [G. d. K. 5 B. 2 K. 20 §. Note.]

3) Schol. Apollon. Argonaut. l. 1. v. 517.

4) Ibid. l. 4. v. 1515.

5) Scut. Hercul. v. 224. Conf. Callim. fragm. p. 250.

6) Tzetz. ad Heſiod. l. c. p. 207.

7) L. 1. p. 49. [L. 3. c. 13. §. 6.]

8) Hygin. Aſtron. c. 12.

9) Lucian. dial. Trit. et Nereid. p. 258.

10) Meurs. Miſcell. Lacon. l. 2. c. 1.

δρεπανον,[1] ſichelförmiges Schwert, Heſychius aber ξιφοδρεπανον.[2]) Ein ähnliches Schwert ſieht man im Großen auf einem Altare ausgehauen, der bei Lion in Frankreich gefunden worden.[3])

1) [L. 5. c. 112.]

2) Conf. Potter. emend. Schol. Lycoph. p. 39. n. 2.

3) Montfauc. antiq. expliq. t. 2. pl. 74.

Viertes Kapitel.

Amphion und Zethus.

[Numero 85.]

Dieſes vortrefliche Denkmal unter Numero 85 befindet ſich an der Hauptſeite des Palaſtes der Villa Borgheſe mit den alten Namen der Figuren, wie man ſie auch auf dem Kupfer lieſt. Ein anderes ähnliches Basrelief, aber ohne Namen, befindet ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani.[1])

Der Gegenſtand deſſelben iſt Amphion und Zethus, die Söhne des Jupiters und der Antiope. Beide Brüder ſcheinen ihre Mutter wegen der üblen Behandlung des Lykus, ihres nunmehrigen Gemahls und der beiden Götterſöhne vermeintlichen Vaters, zu tröſten; deñ dieſer hatte auf Antrieb der Dirce, die er zur zweiten Frau genommen die Antiope verſtoßen. Die Rache, welche Antiopens Söhne an der Dirce verübten, war grauſam. Sie banden ſie einem Stiere an die Hörner, von welchem ſie ſo lange herum geſchleift wurde, bis ſie ſtarb. Amphion, welcher die Stadt Theben beim Klange der Leyer erbaute, hält hier dieſes Inſtrument in der Hand:

. . . . manuque sustinet læva chelyn,
Qui saxa dulci traxit Amphion sono.[2])

Sein Kopf iſt mit einem Helme bedekt, welches, weñ er ſich auch nicht im Kriege berühmt gemacht

1) [Welches wir ſtatt des erſtern hier nach Zoega liefern. Beide ſind einander ganz gleich, nur daß auf jenem über den Köpfen die Namen ZETHVS. ANTIOPE. AMPHION. ſtehen.]

2) Senec. OEdip. v. 611.

hat, an ihm nicht auffallender ſein kañ, als der Helm des Apollo von Amyklä, den der ſchon mehrmal erwähnte Bathykles verfertigt hatte,[1] oder als der Helm eines Mercurius vom berühmten Onatas.[2] Zethus zog das Hirtenleben vor,[3] weßhalb er auch den Schäferhut (galerus) trägt,[4] den er aber nach Art der Reiſenden hinten auf die Schultern zurükgeworfen hat, eben ſo wie Mercurius auf verſchiedenen Denkmalen. Der Hut wird in einem griechiſchen Siñgedichte das Keñzeichen der Reiſenden genañt,[5] und eben ſo wie Zethus und Mercurius trägt ihn auch Apollo auf einigen Münzen,[6] um dadurch das Hirtenkleid anzudeuten, welches er zu tragen pflegte, als er im Dienſte des Königs Admetus ſtand, oder auch, weil dieſe Tracht, nach des Arnobius Behauptung, ein Symbol der Sonne bei ihm war.[7] Übrigens ſieht man auf der vaticaniſchen Bibliothek auch drei Jäger, auf einer Vaſe von gebrañtem Thone, welche eben dergleichen Hüte tragen.[8] Einen ähnlichen Hut hat auch Theſeus in einem Gemälde auf einer andern Vaſe in eben dieſer Sam̃lung, das unter Numero 98 in dieſem Werke aufgeführt iſt, ſo wie ein Krieger auf einer Vaſe in der Galerie des Großherzogs von Toſ-

1) Pauſan. l. 3. [c. 19.]

2) Id. l. 5. [c. 27.]

3) Euripid. Antiop. in ej. fragm. edit. Barnes. v. 11.

4) Iſidor. Gloſs. Conf. Barth. in Calpurn. Eclog. 1. v. 312.

5) Küſteri not. ad Suid. v. 'Ησϑα.

6) Beger. obſerv. in num. p. 2.

7) Adv. Gent. l. 6. p. 198.

8) Dempſt. Etrur. tab. 47.

cana. [1]) Dieſe Hüte waren zu den Zeiten des Heſiodus, wie die unſrigen, von Wolle verfertigt.[2])

Die Alten trugen ſie nicht in der Stadt, ſondern auf Reiſen und auf dem Lande, welches Dionyſius bei Gelegenheit des Quintius Cincinnatus bemerkt, welchen man mit einem ſolchen Hute bei der Feldarbeit fand, als die Abgeordneten des römiſchen Senats ihm die Ehrenzeichen der Dictatur überbrachten.[3]) Livius erzählt indeſſen, daß ein Adler dem Tarquinius Priſcus, der mit ſeiner Gemahlin über den Berg Janiculus in einem Wagen fuhr, den Hut vom Kopfe genommen und ihm denſelben wieder aufgeſezt habe.[4]) Der Berg Janiculus war ſchon unter dem Ancus Marcius, dem Vorfahr des eben erwähnten Tarquinius, mit der Stadt Rom verbunden worden. Weñ man nun bei der Bemerkung des Dionyſius ſtehen bleiben will, ſo muß dieſes dem Tarquinius begegnet ſein, ehe dieſer Berg innerhalb der Gränzen der Stadt eingeſchloſſen worden, ſo daß Tarquinius auf das Land reiſte. Indeſſen leidet die Behauptung des Dionyſius auch eine Einſchränkung; deñ es war gar nichts Ungewöhnliches, ſolche Hüte auch in der Stadt zu tragen; indem man beim Suetonius findet, daß der Kaiſer Auguſtus ſich nie, weder im Hauſe, noch in der Sonne, ohne den Hut auf dem Kopfe ſehen ließ.[5])

Überdem ſchlich ſich auch auf den Theatern in Rom ſelbſt mit der Zeit, beſonders unter den Kai-

1) Ibid. tab. 32.

2) Eργ. v. 545. Conf. Schol. Procli et Tzetz.

3) Antiq. Rom. l. 10. p. 615.

4) L. 1. c. 34.

5) August. c. 82.

ſern, die Gewohnheit ein, den Kopf mit einem Hute zu bedeken, um ſich gegen die Sonne zu ſchüzen,[1]) wie es bei den Griechen ſchon in den älteſten Zeiten gebräuchlich war. So leſen wir z. B. daß die Einwohner der Inſel Ägina eine ſo große Menge Hüte auf den Drako, den alten Geſezgeber der Athenienſer, als er auf ihrem Theater die für ihre Inſel verfertigten Geſeze öffentlich bekañt machte, zuwarfen, daß er davon erſtikt wurde.[2])

In der großen Grupe des Hauſes Farneſe, die von Apollonius und Tauriſkus, aus der Stadt Tralles in Lydien gebürtig, verfertigt iſt und die Rache vorſtellt, welche die beiden Brüder Amphion und Zethus wegen des ihrer Mutter zugefügten Unrechts ausübten, liegt die Leyer zu den Füßen des Amphion; unter dem Zethus aber erblikt man einen Thyrſus, vielleicht als ein Siñbild ſeiner friedlichen Lebensart: deñ die Thyrſusſtäbe waren eine Art von Spießen, deren Spizen mit Epheublättern bedekt waren, wie oben bereits geſagt worden. Dieſer Thyrſusſtab iſt von denen nicht bemerkt worden, welche uns von dieſem Kunſtwerke kleine Copien gegeben haben, wie z. B. ein in Erzt gegoſſenes Modell in der Villa Borgheſe zeigt.

Ein anderes Basrelief mit denſelben Bildniſſen, das eben ſo groß, wie die beiden angeführten iſt, befindet ſich im Kabinet des Herzogs Caraffa Noja zu Neapel. Was dieſes Kunſtwerk beſonders merkwürdig macht, ſind die unter den Figuren befindlichen griechiſchen Namen, welche einen ganz verſchiedenen Gegenſtand andeuten, und bald von der Rechten zur Linken, bald umgekehrt, je nachdem die

1) Salmas. in script. hist. Aug. p. 32.

2) Suid. v. Δρακων, [S. d. K. 6 B. 3 K. 18 §.]

[illegible] Dieſe Hüte waren zu den Zeiten des H[illegible] wie die unſrigen, von Wolle verfertigt.[2]

Die Alten trugen ſie nicht in der Stadt, ſondern auf Reiſen und auf dem Lande; welches Dion[illegible] bei der Gelegenheit des Quinctius Cincinnatus bemerkt: welchen man mit einem ſolchen Hut[illegible] bei der Feldarbeit fand, als die Abgeordneten de[illegible] römiſchen Senats ihm die Ehrenzeichen der Dictatur überbrachten.[3] Livius erzählt indeſſen, daß ei[illegible] Adler dem Tarquinius Priſcus, der mit ſeiner Gemahlin über den Berg Janiculus in einem Wa[illegible]gen fuhr, den Hut vom Kopfe genommen und ihm denſelben wieder aufgeſetzt habe.[4] Der Berg Jani[illegible]culus war aber unter dem Ancus Marcius, dem Vorfahr des eben erwähnten Tarquinius, mit der Stadt Rom verbunden worden. Wenn man nun bei der Bemerkung des Dionyſius ſtehen bleiben will, ſo muß dieſes dem Tarquinius begegnet ſein, ehe die[illegible]ſer Berg innerhalb der Gränzen der Stadt eingeſchloſ[illegible]ſen worden, ſo daß Tarquinius auf das Land reiſte. Indeſſen leidet die Behauptung des Dionyſiu[illegible] auch eine Einſchränkung: denn es war gar nichts Un[illegible]gewöhnliches, ſolche Hüte auch in der Stadt [illegible] tragen: indem man beim Suetonius findet, [illegible] der Kaiſer Auguſtus ſich nie, weder im Hau[illegible] noch in der Sonne, ohne [illegible] ſehen ließ.[5]

Überdem ſchließ[illegible] Rom ſelbſt mit [illegible]

1) [illegible]

ſern, die Gewohnheit ein, den Kopf mit einem Hute zu bedeken, um ſich gegen die Sonne zu ſchüzen,[1]) wie es bei den Griechen ſchon in den älteſten Zeiten gebräuchlich war. So leſen wir z. B. daß die Einwohner der Inſel Ägina eine ſo große Menge Hüte auf den Drako, den alten Geſezgeber der Athenienſer, als er auf ihrem Theater die für ihre Inſel verfertigten Geſeze öffentlich bekañt machte, zuwarfen, daß er davon erſtikt wurde.[2])

In der großen Grupe des Hauſes Farneſe, die von Apollonius und Tauriſkus, aus der Stadt Tralles in Lydien gebürtig, verfertigt iſt und die Rache vorſtellt, welche die beiden Brüder Amphion und Zethus wegen des ihrer Mutter zugefügten Unrechts ausübten, liegt die Leyer zu den Füßen des Amphion; unter dem Zethus aber erblikt man einen Thyrſus, vielleicht als ein Siñbild ſeiner friedlichen Lebensart: deñ die Thyrſusſtäbe waren eine Art von Spießen, deren Spizen mit Epheublättern bedekt waren, wie aber bereits geſagt worden. Dieſer Thyrſusſtab iſt [illegible] nen nicht bemerkt worden, welche uns von dieſem Kunſtwerke kleine Copien gegeben haben, wie z. B. ein in Erzt gegoſſenes Modell in der [illegible] ghese zei[illegible]

[illegible] asre[illegible] ſelben [illegible]

[illegible]

[illegible] ern [illegible] tte,

Figuren gerichtet ſind, gehen. Die Namen ſind: ΕΥΡΥΔΙΚΗ, ΟΡΦΕΥΣ, ΕΡΜΗΣ, ſo daß wir hier den Orpheus haben, welcher ſeine Gemahlin Eurydice durch Hülfe des Mercurius wieder aus der Unterwelt heraufführt; welcher leztere auch hier, ſo wie auf andern vorhin von mir angezeigten Denkmalen, den Hut hinten auf dem Rüken hängen hat.[1]) Auf der einen Seite behaupten, daß der alte Künſtler die Abſicht gehabt habe, auf dieſem Marmor eine ganz verſchiedene Geſchichte, als auf dem vorhin angeführten borgheſiſchen Denkmale, vorzuſtellen, kōnte faſt abgeſchmakt ſcheinen; und auf der andern Seite müßten doch die griechiſchen Buchſtaben von unbezweifeltem Altertume, die man darauf lieſt, mehr Autorität haben, als die lateiniſchen Namen auf jenem. Allein das wundert mich gar nicht: deñ Pauſanias belehret uns, daß auch die Alten oft die wahre Benennung dieſer oder jener Statue in ihren Tempeln blos erriethen, und daß ſo z. B. eine Statue in einem Tempel der Panopäa in Phocis von Einigen für einen Aſkulapius, von Andern hingegen für einen Prometheus gehalten wurde. Die Trözenier ſelbſt waren zweifelhaft über die Benennung einer Statue, indem ſie dieſelbe ſo gut für einen Hippolytus als für einen Aſkulapius hielten.

1) [G. d. K. 6 B. 3 K. 18 §. 10 B. 2 K. 15 §. Dafür erklärt nun auch Zoega die Vorſtellung mit aller Wahrſcheinlichkeit.]

Fünftes Kapitel.

Alceſtis.

[Numero 86.]

Das Basrelief in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani unter Numero 86, welches von einem Sarkophag genommen iſt, ſtellt den Tod der Alceſtis, Gemahlin des Königs Admetus von Theſſalien vor. Ein bereits von Beger in einem eignen Werke, das er Alceſtis betitelt, bekañt gemachter Marmor ſcheint das Nämliche zu ſein, und die Zeichnung, nach welcher er ihn hat in Kupfer ſtechen laſſen, iſt vielleicht gemacht worden, als derſelbe noch beſſer erhalten war als izo, indem hier auf der rechten Seite zwei Figuren fehlen, welche vielleicht den Herkules und einen ſeiner Gefährten vorgeſtellt haben. Das übrige iſt mit ſo wenig Genauigkeit und Aufmerkſamkeit gezeichnet, daß die Hauptfigur der Alceſtis in eine mañliche verwandelt worden, daher Beger ſie auch für den kranken Admetus genommen hat. Ich übergehe die übrigen Abweichungen, welche man bei der Vergleichung des begerſchen Kupfers mit dem unſrigen leicht ſelbſt erkennen wird.

Der Gegenſtand an ſich iſt bekañt, indem er vom Euripides bereits, und dañ auch von den älteſten römiſchen Dichtern Attius und Nävius, auf die Bühne gebracht worden. Die Parcen hatten in ihren unwiderruflichen Beſchlüſſen dem Admetus den Tod beſtimt; aber Apollo, der den König gern für die gute Aufnahme, die er ihm erwieſen hatte,

da er einſt ungekañt als Hirt in ſeinen Dienſten ſtand, belohnen wollte, erhielt es endlich von dieſen Göttinen des Geſchikes, daß er ſein Leben retten köñte, weñ er einen andern an ſeine Stelle ſchafte.

Er legte dieſe Bedingung dem Vater und der Mutter des Admetus vor, denen ſie aber doch zu hart ſchien; ſie weigerten ſich daher, für ihn zu ſterben, und es fand ſich niemand, als ſeine Gemahlin Alceſtis, welche freiwillig den Tod wählte.

Voll von Ergebung in ihr Schikſal und im Begriffe, die Seele auszuhauchen, iſt ſie auf unſerm Marmor vorgeſtellt. Vor ihrem Bette ſteht einerſeits auf einem Schemel (σφελας) ihre trauernde Tochter Eumele,[1] von Andern auch Perimela genañt,[2] mit gebognem Knie, andrerſeits aber ihr jüngerer Sohn Eumelus.[3] Die Sterbende reicht ihre Rechte dem Schwiegervater Pheres; ihre Schwiegermutter Periklymene aber ſcheint die bejahrte Frau zu ſein, welche die Sterbende mit der rechten Hand aufrichtet. Die weinende weibliche Figur mit fliegenden Haaren, welche ſich auf das Kopfkiſſen lehnt, wird wahrſcheinlich die Sklavin der Alceſtis ſein, welche Euripides auch auf der Bühne auftreten läßt.

In dem Augenblike, wo Alceſtis den Geiſt aufgegeben hatte, kam Herkules an. Admetus nahm ihn mit ſeinem Gefolge freundſchaftlich auf und verhehlte ihm den Tod ſeiner Gemahlin, um nicht gegen die Gaſtfreundſchaft anzuſtoßen. Herkules, der das ſeinem Wirthe zugeſtoßene Unglük nicht ahnete, fing an, ſich der Fröhlichkeit zu überlaſſen. Dieſes verdroß einen Sklaven des Königs.

1) Anton. Liberal. fab. 33.

2) Tzetz Chil. l. 2. v. 788.

3) Iλ. B. II. v. 714.

Er machte daher deſſen Gefährten Vorwürfe über ihr Betragen, das in einem Trauerhauſe ganz unſchiklich ſei. Dieſes ſcheint auf der rechten Seite des Marmors vorgeſtellt zu ſein; wenigſtens kan̄ man jede Figur leicht darauf deuten, ausgenommen die Figur des Herkules, welches vielleicht diejenige iſt, die mit einem bejahrten Manne im Streit begriffen zu ſein ſcheint: wiewohl dieſes noch zweifelhaft bleibt, weil der Kopf daran neu angeſezt iſt. Auch kön̄te das Schwert, welches dieſe Figur an der linken Seite hängen hat, Zweifel erregen, daß ſie dieſen Helden vorſtelle, indem man ihn bis dahin noch nicht mit einem Schwert bewafnet gefunden hat. Indeſſen dürfte das Beiwort *Herculaneus*, welches Spartianus den Schwertern gibt,[1]) und welches das Synonym von groß ſein kön̄te, ſo wie man Ἡρακλεια νοσος, herkuliſche Krankheit, d. i. große Krankheit, ſagt, ſich auf große Schwerter beziehen, die man vielleicht ehedem an einer Figur von ihm erblikt hatte. Wirklich wäre es gar nicht unſchiklich, den Herkules hier, da er von ſeinem Zuge wider den Diomedes, König von Thracien, zurükkom̄t, ein Schwert tragen zu ſehen.[2])
Doch ich gehe zur Sache zurük.

Herkules, von Mitleid und Dankbarkeit bewogen, ſchikte ſich an, ſagt die Fabel, der Alceſtis das Leben wieder zu verſchaffen, und zwang den Tod mit Gewalt, ſie ihm zu überlaſſen, worauf er ſie, nachdem er ſie in's Leben zurükgerufen hatte, ihrem Gemahle wiedergab. Dieſes freudige Ende der tra-

1) Salmas. ad Spartian. Commod. p. 106.

2) Euripid. Alcest. v. 483. [Zoega hält die Figur für Admetus, der dem Euripides zufolge den umherſtehenden Pheräern befiehlt, das Leichenbegängniß des Alkeſtis in tiefſter Trauer zu feiern.]

giſchen Geſchichte ſieht man auf der andern verſtümmelten Seite des Marmors bei Beger vorgeſtellt, wo ſich die nakte Figur des Admetus, nach Art der Helden, nebſt der in's Leben zurükgerufenen Alceſtis erhalten hat. Sie ſcheint auſſer ſich und ſchwankend zu ſein, und hat die Stellung eines Menſchen, der ſich mit den Händen die Augen wiſcht, und gleicht jemanden, der am hellen Tage vom Schlaf erwacht, und ſeine Sehnerven vom ſtarken Scheine des Lichts angeſtrengt fühlt.

Auf einem Gemälde des Grabmals der Naſonen war Alceſtis gleichfalls abgebildet, wie ſie aus der Unterwelt heraufgebracht und ihrem Gemahle wiedergegeben iſt.[1]) Beger behauptet, den nämlichen Gegenſtand auf einem Basrelief des Palaſtes Barberini zu finden; gründet ſeine Behauptung aber lediglich auf die weibliche Figur, die auf einem Bette liegt und in ihrer Stellung der Alceſtis gleicht. Allein dieſer Marmor iſt ein Sarkophag und ſtellt die Fabel vom Proteſilaus und der Laodamia vor, wie ich bei Numero 123 zu beweiſen hoffe.

1) Tav. 10.

Sechſtes Kapitel.

Meleager.

I.

[Numero 87.]

Um die Schwierigkeiten zu heben, auf welche man bei der Erklärung des in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindlichen und unter Numero 87 aufgeführten Basreliefs ſtößt, weiß ich keinen Gegenſtand aufzufinden, der ſich beſſer dazu ſchikte, als Meleager. Nachdem ſich dieſer nämlich ſtandhaft geweigert hatte, ſeine Stadt, die von den Brüdern ſeiner Mutter belagert wurde, zu vertheidigen; gab er endlich den dringenden Bitten ſeiner Gemahlin Kleopatra nach. Der Künſtler ſcheint die entfernte Urſache dieſes Krieges durch die Schale, die man unter der Figur des jungen Helden erblikt, ſo wie durch eine Art von Korb, aus Reiſern oder Binſen geflochten, angezeigt zu haben. Es iſt bekañt, daß Diana, welcher Öneus, Meleagers Vater, das ihr ſchuldige Opfer, in den Erſtlingen ſeiner Feldfrüchte beſtehend, nicht gebracht hatte,[1] zur Strafe für dieſe Verachtung den wilden Eber aus dem kalydoniſchen Walde dahin geſchikt habe, um die Felder zu verwüſten.

Der auf der Erde liegende Korb kañ das nicht gebrachte Opfer der Feldfrüchte und die der Diana zugefügte Verachtung andeuten: deñ es war gebräuchlich, das Korn, das Brod und andere dergleichen

1) Iλ. I. IX. v. 530.

Sachen in ſolchen Körben zu tragen und aufzubewahren. [1]) Dieſes waren vermuthlich ſolche Körbe, welche man πλοκανα, [2]) von πλεκω, biegen und flechten, wie z. B. mit Reiſern und Binſen, [3]) nañte; und wirklich waren auch σπυριδια πλεκτα und γυργαϑος die Körbe, worin man Brod trug. [4]) In den älteſten Zeiten, wo die Opfer in Früchten und Producten der Erde beſtanden, wurden dieſelben den Göttern in Körben, die aus Reiſern geflochten waren, dargebracht, wie aus vielen alten Denkmalen erhellet und wie ich ſchon bei Numero 26 bemerkt habe. Die Schale oder das Opfergefäß ſcheint die Abſicht, welche der Künſtler gehabt hat, zu erklären, indem ſie ein zum heiligen Gebrauche geweihetes Geſchirr war; ſo wie man ſie auch auf unſerm Kunſtwerke als das Symbol des Götterdienſtes betrachten kañ.

Nachdem Meleager den wilden Eber erlegt hatte, ſchenkte er den Kopf und die Haut deſſelben der arkadiſchen Atalanta, (welche von der böotiſchen, die ſchnell im Laufen war, verſchieden iſt, [5]) nicht nur, um ihr dadurch ein Unterpfand ſeiner Liebe, ſondern auch eine Belohnung dafür zu geben, daß ſie dem Thiere den erſten Streich verſezt hatte. Die Brüder ſeiner Mutter Althäa, Protus und Kometes, wurden über dieſe Auszeichnung eiferſüchtig. Sie verbanden ſich alſo mit den Kureten, und thaten einen Einfall in das Land der Ätolier, über welches Oneus, Meleagers Vater, Kö-

1) Pollux, l. 10. segm 91. 178.

2) Id. l. 5. segm. 129.

3) Id. l. 7. segm. 173. 175.

4) Hesych. v. γυργαϑ.

5) Conf. Gronov. diatr. ad Stat. Sylv. l. 5. c. 56. p. 363.

nig war. Sie belagerten die Hauptſtadt, welche aber von Meleager ſo tapfer vertheidigt wurde, daß die beiden angreifenden Brüder ſeiner Mutter ihr Leben dabei verloren. Althäa, die über den Verluſt derſelben äuſſerſt betrübt war, und gegen ihren eignen Sohn in Wuth gerieth, überhäufte ihn mit tauſend Verwünſchungen und bereitete ihm ſelbſt den Tod. Gegen eine ſo unmenſchliche Mutter aufgebracht, verließ Meleager die Vertheidigung der Stadt und zog ſich in das Zimmer ſeiner Gemahlin Kleopatra zurük.[1]) Darauf ängſtigten die Feinde ſo ſehr die Belagerten, daß die Älteſten des Volks, die Prieſter und die nächſten Anverwandten ſich zum Meleager begaben, um ſeinen Zorn zu beſänftigen. Sein Vater ſelbſt warf ſich ihm zu Füßen: allein vergebens; deñ er weigerte ſich ſtandhaft, die Waffen wieder in die Hand zu nehmen. Als endlich die Stadt bereits zum Theil in Feuer und Rauch ſtand, und Meleagers eigenes Haus in Gefahr kam, erweichte Kleopatra durch ihre Thränen das Herz ihres erzürnten Gemahls, und brachte ihn dahin, die Vertheidigung der Stadt von neuem zu übernehmen.

Unſer Künſtler hat ſich pünktlich an des Homerus Worte gehalten, indem er auch ſogar das Bette angedeutet hat, auf welchem dem Dichter zufolge Meleager mit der Kleopatra ſaß, und ſeinem gegen die Althäa gefaßten Unwillen und Zorn nachhing.[2]) Eben dieſes Bette ſtellt das Zimmer und das Haus Meleagers vor, wie er ſchon von den Feinden, welche die Hand an die Schwerter legen, umringt iſt. Kleopatra umfaßt ſeine Knie und thut das, was vorher ſein Vater gethan hatte,

1) Iλ. I. IX. v. 551.

2) Ibid. v. 561.

(γυνυμενος υιον, [1]) während ihre ängſtlich beſorgten Frauen auf den Erfolg dieſer demüthigen Bitten warten. Unter denſelben werden ſich wahrſcheinlich die vier Schweſtern Meleagers befinden, [2]) welche, die Gorgo und Dejanira ausgenommen, den Tod ihres Bruders beweinten, bis ſie in Vögel, die man *Meleagrides* nañte, [3]) verwandelt wurden. Meleager, der zwar ſchon den Schild und das Schwert ergriffen, hat doch noch nicht den beſtim̃ten Willen, den Bitten nachzugeben, und ſich den Feinden von neuem zu widerſezen. Er erſcheint daher noch mit unentſchloſſener Mine, die zwiſchen Zorn und Nachgeben getheilt iſt, wiewohl die Liebe ihn auf die Seite des Mitleids zieht.

II.

[Numero 88.]

Es würde ſchwer zu errathen ſein, was das Basrelief, das ich unter Numero 88 aufſtelle und von einer Zeichnung copirt habe, vorſtellen ſoll, weñ wir es nicht aus dem Medaillon erſähen, welches, wie es auf der Zeichnung iſt, von dem Künſtler angenommen wurde, als wäre es auf dem Basrelief ſelbſt aufgehängt. Man erblikt auf demſelben den Meleager, wie er den kalydoniſchen Eber erlegt. Das Kunſtwerk ſelbſt ſtellt den Tod Meleagers und die Urſache deſſelben vor.

Homerus erzählt, daß Althäa über den Tod ihrer Brüder in Wuth gerathen ſei, und deßwegen

1) Ibid. v. 579.

2) Ant. Liberal. metam. 2.

3) Ovid. metam. l. 8. v. 43.

Rache an ihrem eigenen Sohne zu nehmen beſchloſſen habe. Zu dem Ende habe ſie den unglüklichen Brand, den die Parce Atropos ihr gegeben hatte, genommen und in's Feuer geworfen. Von dem Augenblike an ſpürte Meleager an ſeinem Körper ein langſames Abzehren, welches ihm endlich den Tod zuzog. [1]) Andere von Pauſanias angeführte Autoren behaupten indeſſen, Meleager ſei in der Schlacht gegen die Kureten geblieben, [2]) und dieſer Behauptung ſcheint der Verfertiger des gegenwärtigen Kunſtwerks gefolgt zu ſein. Dem gemäß ſieht man auf demſelben einerſeits das Gefecht, welches Meleager mit den Brüdern ſeiner Mutter bei einem Ausfalle aus einem Stadtthore hatte, ohnweit deſſen eine Säule mit einer darauf ſtehenden Urne zum Zeichen eines Grabmals zu ſehen iſt, wie dieſes auf verſchiedenen geſchnittenen Steinen vorkömt, und wie auch das Grabmal des Patroklus vorgeſtellt wird. [3]) Es war unter den Griechen faſt allgemein gebräuchlich, auf den Grabhügeln der Verſtorbenen eine Säule zu errichten. [4]) So war das Grabmal des berühmten Ariſtomenes, Königs von Mycenä, welches noch zu des Pauſanias Zeiten exiſtirte. [5]) Eben dieſer Autor erwähnt eines Grabmals, das dem unſrigen in Anſehung der auf einer Säule geſtellten ſteinernen Urne ähnlich iſt. [6]) Das Grabmal auf unſerm Marmor ſteht nicht müßig da; ſon-

1) Conf. Diod. Sic. l. 4. [c. 34.] Pausan. l. 8. [c. 45.]

2) Pausan. l. 10. [c. 31.]

3) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 557 — 558 Num.]

4) Iλ. Λ. XI. v. 371. Π. XVI. v. 457. P. XVII. v. 434.

5) Pausan. l. 4. [c. 37.]

6) L. 9. [c. 30.] Conf. Phædr. l. 5. fab. 7. v. 10.

dern ſoll andeuten, daß der Kampf auſſerhalb der Stadt vorfiel, indem es nicht gebräuchlich war, die Todten innerhalb der Städte zu begraben, und nur der Stifter derſelben, oder irgend ein großer Held eine Ausnahme davon machten, wie ich hernach bei Numero 137 zeigen werde.

Auf der andern Seite wird der todte Meleager zu Grabe getragen, und zwar auf Kriegsmanier und nach Art der im Kriege Gebliebenen, welche von dem Kampfplaze auf den Schultern ihrer Waffenbrüder weggetragen wurden; eine Art zu tragen, welche man φοραδην πεμπειν,[1] φοραδην κομιζειν[2] nañte, welches ohngefähr eben das heißt, was die Lateiner *inter manus ablatus* nennen. Dieſer Idee zufolge läßt der alte Künſtler hinter dem Verſtorbenen den Wagen folgen, auf welchem er focht und den einer ſeiner Gefährten führt.

An den Pferden ſelbſt iſt der Schmerz, den ſie über den Tod ihres Herrn empfinden, ausgedrükt. Das auf der rechten Seite ſcheint aus dem Homerus copirt zu ſein, indem derſelbe die Pferde des Achilles nach dem Tode ſeines Freundes Patroklus mit herabhängenden Haaren erſcheinen läßt.[3] Auch das abgeſtuzte Haar dieſer Pferde, ſo wie derjenigen auf einem Sarkophag im Hauſe Barberini, wo der nämliche Gegenſtand vorgeſtellt wird, kõnte ein Zeichen der Trauer ſein, weñ dieſer Gebrauch nicht, wie ich oben bei Numero 68 geſagt habe, ſehr gemein geweſen wäre.

Derjenige, der ſich am meiſten über dieſen Todesfall betrübte, war wohl ohnſtreitig der Vater. Daher iſt es wahrſcheinlich, daß der Künſtler in der Figur,

1) Euripid. Rhes. v. 888.

2) Achill. Tat. Erot. l. 1. p. 47.

3) Ιλ. P. XVII. v. 437.

welche unter allen Umſtehenden die traurigſte Mine hat, den Vater hat vorſtellen wollen.

Die Beiſezung und Verbrennung des Leichnams vor Meleager erblikt man auf dem Dekel des oben erwähnten Sarkophags im Hauſe Barberini, wo auch Kleopatra, die Gemahlin des Helden vorgeſtellt iſt, wie ſie ſich ſelbſt das Leben nimt, da ſie dem Schmerze über den Verluſt ihres Gemahls nicht widerſtehen koñte. [1]) Sante Bartoli hat dieſes Stük in zwei Theilen in Kupfer ſtechen laſſen; allein Bellori hat das Ganze nicht verſtanden; wenigſtens erhellet dieſes aus der dem Kupfer ſelbſt untergeſezten Inſchrift, in welcher er ſich begnügt, es durch die einfache Benennung: Pompa feralis, zu bezeichnen.

1) Pausan. l. 4. [c. 2.]

Siebentes Kapitel.

Niobe.

[Numero 89.]

So ſehr die Fabel von der Niobe und ihren Kindern bekañt iſt; ſo ſelten kömt die Vorſtellung derſelben auf Basreliefs vor. Meines Wiſſens gibt es auſſer dem gegenwärtigen unter Numero 89, und zwei andern in der Villa Borgheſe und in der Galerie des Graven von Pembrocke zu Wilton in Engeland, wovon man in der Samlung des Commendator del Pozzo eine Zeichnung ſieht, kein anderes.

Dasjenige, welches ich hier in Kupfer beibringe, richtet ſich nach der Erzählung des Ovidius [1]) und derjenigen Scribenten, welche der Niobe ſieben Söhne und eben ſo viele Töchter beilegen; wohin unter andern auch Diodorus aus Sicilien gehört. [2]) Die Fabel gibt die Urſache des Zorns des Apollo und der Diana über die Niobe und ihre Kinder bekañtlich an, ſo daß ich nicht nöthig habe, hier etwas davon zu ſagen. Dem Ovidius zufolge wurden die Söhne durch des Apollo Pfeile erlegt, als ſie ſich auf dem Felde einſt im Ringen und Pferdetummeln übten.

Man ſieht ſie daher auch auf unſerm Marmor zu Pferde. Das diejenigen, welche mit Ringen be-

1) Metam. l. 6. v. 146.

2) L. 4. [c. 74.]

ſchäftigt waren, nicht darauf vorgeſtellt ſind, komt wahrſcheinlich daher, weil der enge Raum dem Künſtler nicht erlaubt hat, ſie gut darauf anzubringen. Es ſcheint indeſſen, daß dieſelben in dem Grupo von Statuen, welche man nebſt der Niobe in der Villa Medici ſieht, mit vorgeſtellt geweſen ſeien: indem man glaubt, daß die berühmten Ringer, die ehemals in der nämlichen Villa waren, izo aber in der Galerie des Großherzogs von Toſcana aufbewahrt werden, zu jenem Grupo gehören, wenigſtens äuſſert ſich dieſe Vermuthung in der Unterſchrift des Kupfers von dieſen beiden Figuren, das vor ihrer Ausbeſſerung davon geſtochen worden iſt.[1] Da ſie zugleich mit den Statuen der Niobe entdekt wurden, wie Flaminius Vacca bezeugt,[2] ſo hat dieſes vermuthlich Veranlaſſung gegeben zu glauben, daß darunter die Söhne derſelben abgebildet ſeien.

Da der Stein, der ſich bis unter den Bauch des Pferdes, das ſich unter den die Niobe umgebenden Statuen befindet, erhebt, ohngefähr wie Wellen oder Wirbel, welche der Staub im Aufſteigen bildet, gearbeitet iſt, ſo ſcheint dieſes abſichtlich vom Künſtler geſchehen zu ſein, um an den Staub zu erinnern, der von der Erde in die Höhe flog, als die größern Söhne der Niobe herumritten.[3]

Auf unſerm Marmor unterſcheidet ſich unter den Figuren der älteſte Sohn an den Geſichtszügen, welche ſein Alter bezeichnen. Er iſt mitten auf der Bruſt von einem Pfeile getroffen, deſſen äuſſerſtes Ende mit Federn beſezt iſt, daher Einige es den Kopf des Pfeils nennen.

1) [Man ſehe G. d. K. 9 B. 2 K. 27 — 29 §.]

2) Montfauc. diar. Ital. p. 139.

3) [G. d. K. a. a. O. Note.]

> . . . . *medioque in pectore fixus*
> *Tela gerit.* [1])

Der Künſtler hat ihn recht in den Mittelpunkt des Werkes geſtellt und läßt ihn eine Bewegung machen, als wolle er den Pfeil aus der Wunde ziehen.

Der zweite, welcher Sipylus hieß, ſcheint derjenige zu ſein, welcher ſamt dem Pferde auf der Erde liegt:

> . . . . *per colla admissa iubasque volvitur,* [2])

und ſich durch das Gewand, welches er um den Kopf hüllt, gegen die Pfeile zu ſchüzen ſucht. Die Art, wie er den Kopf in die Höhe hält, drükt das aus, was die Griechen καραδοκειν nennen. [3])

Der alte Mañ in phrygiſcher Kleidung, mit Hoſen, die bis an die Ferſe reichen, und in deſſen Armen einer von den Söhnen den Geiſt aufgibt, ſo wie der andere Alte, welcher die ſterbende ältere Tochter aufrecht hält, ſind wahrſcheinlich ihre Aufſeher, als wofür ich auch den bärtigen Alten halte, welcher unter den die Niobe umgebenden Statuen ſich in der nämlichen Kleidung befindet und einen neu angeſezten Kopf hat. Die jungen Mädchen ſowohl als Knaben ſtanden nicht nur in den älteſten Zeiten unter der Aufſicht eines Mannes, wie dieſes aus dem Euripides erhellet, [4]) ſondern auch ſelbſt in den ſpätern Jahrhunderten, wie dieſes mehrere Inſchriften bezeugen. [5]) Der Grund, warum man glaubt, daß

1) Ovid. metam. l. 6. v. 227.

2) Ibid. v. 237.

3) Pollux, l. 2. segm. 41.

4) Electr. v. 489. Conf. Stat. Theb. l. 11. v. 358.

5) Gruter. Inscript. p. 653. n. 2. Bianch. Columb. Liv. p. 63 et Cor. p. 99.

dieſe Alten die Aufſeher ſeien, iſt dieſer, weil die Griechen gewöhnlich die Beſorgung ihrer Kinder den Sklaven anvertrauten, wie wir es von Alcibiades wiſſen, welchem Perikles einen alten Sklaven, Namens Zopyrus, aus Thracien zum Aufſeher gab. [1]

Der bejahrte Held auf der rechten Seite, welcher mit dem in die Höhe gehobenen Schilde den jüngern Sohn zu vertheidigen ſcheint, iſt vermuthlich der Vater Amphion; ſo wie man auf der andern Seite die Mutter Niobe vorgeſtellt ſieht, in deren Schooß ein anderer ihrer Söhne geflohen iſt, welches Amphion zu ſein ſcheint, indem er der einzige Knabe war, der ſich gerettet hat, [2] ſo wie ſich von den Töchtern blos die jüngſte, Chloris, rettete. Beide hängen ſich an das Gewand der Mutter, nach Art der Kinder, die ſich fürchten; eine Stellung, die man in ähnlichen Fällen beim Euripides häufig durch die Redensart αντεχειν, λαμβανεσθαι πεπλων, [3] ſich an den Schleier halten, ausgedrükt lieſt. Amphion, mit dem emporgehaltenen linken Arme drükt das aus, was die Griechen ὑπερεχειν τινος την χειρα, [4] die Hand über jemanden ausſtreken, nennen. Man braucht dieſe Redensart, wen̄ man von einer Perſon ſpricht, die eine andere vertheidigt.

In einer ähnlichen Stellung ſieht man den Amphion auf einem ſehr ſchönen Fragment eines Basreliefs im Hauſe Rondinini, nämlich mit eben ſo aufgehobenem Schilde, aber mit einem Panzer

1) Conf. Plaut. Mercat. Act. 1. sc. 1. v. 89.

2) Pausan. l. 5. [c. 16.]

3) Troad. v. 745. Heracl. v. 48. Conf. Herc. fur. v. 972.

4) Ιλ. Ω. XXIV. v. 374. Euripid. Iphig. Aul. v. 915. Conf. Hemsterh. ad Lucian. Tim. c. 10. p. 118.

bekleidet und mit der rechten Hand einen ſeiner Söhne haltend.

Ein anderes kurz vorher erwähntes Basrelief, welches die nämliche Fabel vorſtellt, iſt von dem Verfaſſer der Beſchreibung der Galerie des Graven Pembrocke nach dem Gewicht geſchäzt worden und ſoll drei tauſend engliſche Pfund wiegen. Es beſteht dieſer Marmor aus zwanzig Figuren und weicht von dem unſrigen ſowohl in Anſehung der Anzahl der Figuren, als auch dadurch ab, daß die beiden jüngern Töchter, Amykle und Chloris, gegen den ſie bedrohenden Tod in dem Schooße der Mutter Schuz ſuchen. Übrigens ſieht man darauf fünf Söhne zu Pferde, und drei Aufſeher, ebenfalls in phrygiſcher Kleidung.

Achtes Kapitel.

Medea.

[Numero 90 u. 91.]

Es iſt jedem aus der Fabel und aus den tragiſchen Dichtern bekañt, was auf den Basreliefs unter Numero 90 und 91 enthalten iſt; nämlich die Rache, welche Medea wegen der Treuloſigkeit des Jaſon ausübte. Eben dieſen Gegenſtand findet man auf drei andern Denkmalen vorgeſtellt, ſo weit nämlich meine Keñtniß davon reicht. Das eine iſt in der Villa Borgheſe, auf welchem Bellori, der nicht auf die neuern Ausbeſſerungen gemerkt hat, ſo wie Montfaucon,[1]) irrig die Raſerei der Ceres bei Gelegenheit ihrer von Pluto geraubten Tochter Proſerpina zu finden geglaubt haben. Das zweite Denkmal iſt eine Begräbnißurne, welche auf dem Hofe des Hauſes Caucci neben der neuen Kirche ſteht, und das dritte iſt dasjenige, welches ich hier beibringe und das ſich im Hofe des Hauſes Lancellotti befindet.

Jaſon wurde nebſt der Medea aus Jolkus vertrieben, weil ſie ſeinen Oheim Pelias unter dem Vorwande, ihn wieder zu verjüngen, getödet hatte. Er begab ſich hierauf nach Korinth und verliebte ſich daſelbſt in die Glauce, Tochter des dortigen Königs Kreon, worauf er die Medea von ſich ſtieß, ohngeachtet er zwei Söhne, den Mermerus und Pheres, von ihr hatte. Da Medea nunmehr auf Befehl des Königs das Land räumen

1) Antiq. expliq. t. 1. pl. 40.

mußte, um nicht die neu vollzogene Ehe zu ſtören, faßte ſie den Entſchluß, ſich auf das Grauſamſte ſowohl an der Neuvermählten, als auch an ihrem ehemaligen Gatten zu rächen. Sie ſchikte zu dem Ende ihre Söhne mit Geſchenken zu ihr, unter denen ſich auch ein vergiftetes Kleid befand. Glauce freute ſich darüber; allein kaum hatte ſie es angezogen, ſo ſtarb ſie unter den abſcheulichſten Schmerzen. Die wüthende Medea begnügte ſich nicht mit dem Tode ihrer Nebenbuhlerin; ſondern raſete nun auch gegen ihr eigenes Blut und brachte ihre Söhne um.

Unſer Marmor ſcheint auf der einen Seite die Vermählung Jaſons und der Glauce vorzuſtellen. Zwiſchen ihnen ſteht *Iuno Pronuba.* Auf der andern Seite ſizt Glauce und empfängt die Geſchenke, welche Medeas Söhne, von ihrem Aufſeher geführt, ihr bringen. Der erſte von ihnen trägt das erwähnte Kleid, der andere die goldene Krone. 1)

Der hinter der Glauce ausgeſpañte Schleier deutet das Zimmer an, wo ſie wohnte: deñ vor demjenigen Theile der Wohnung, den die Griechen αυλη nañten, war ein Schleier (παραπετασμα) aufgehängt, der nach Art unſerer Vorhänge vermöge eines Seils auf- und niedergelaſſen werden koñte. 2) Selbſt die Thüren pflegten ihren Vorhang zu haben, 3) und derjenige, der von der Thüre des Tempels der Diana [zu Epheſus] hing, wurde von unten nach oben hinaufgezogen. 4)

1) Euripid. Med. v. 949. Ovid. metam. l. 6. v. 606.

2) Suid. v. αρχιας et κυνοι κενα.

3) Porphyr. de Nymph. antr. p. 121. l. 7.

4) Pausan. l. 5. [c. 12. Man ſehe den 1 Band dieſer Ausgabe S. 417. Note.]

Das Eiſen des Spießes, welcher hinter dem Stuhle der Glauce hervorragt und den Vorhang feſt zu halten ſcheint, gibt zu verſchiedenen Vermuthungen Anlaß. Ich wünſchte, die bei den römiſchen neu ›erheiratheten Frauen übliche Gewohnheit hieher ›euten zu können, deren Haare mit dem Eiſen eines Spießes, der *hasta celiburis* hieß, und mit welchem n Fechter getödet ſein mußte, geſchmükt waren.[1] ›ieſer Gebrauch hatte Beziehung auf die Juno, ›d zwar beſonders auf diejenige, welche *Curitis* ›ß und zum Keñzeichen einen Spieß trug. Allein ſes wäre doch zu weit hergeholt. Ich erinnere ›h auch des Eiſens eines Spießes, mit welchem bei ucydides eine Thüre verſchloſſen wird;[2] aber kañ davon hier ebenfalls keinen Gebrauch machen. Ich muß noch den Leſer benachrichtigen, daß mein fer nach einer Zeichnung aus der Samlung Sei- Eminenz des Herrn Cardinals Alexan- Albani genommen iſt, weil ich glaubte, daß Basrelief ſelbſt nicht mehr in Rom exiſtire; er entdekte ich es aber in dem Hauſe Lancel- ›, wie ich oben ſchon bemerkt habe, und ſah ›hr, daß das, was ich bekañt machte, nur die des ganzen Denkmals ſei. Da daſſelbe mit- rchgeſchnitten worden, ſo hat es ſich gefügt, › Spize des Spießes der einen auf der andern ſtehenden Figur auf jener, die ich liefere, eblieben iſt.

ſich nur die andere Hälfte des Basreliefs › noch in jenem Hauſe befindet, ſo ſtelle hier ebenfalls auf, um nicht ein verſtüm-

›. fast. l. 2. v. 560. Plutarch. in Romul. [c. 15.] ›. Rom. p. 509. [t. 7. p. 148. edit. Reisk.] Arnob. ›ent. l. 2. p. 91.

›, l. 10. segm. 27.

meltes Werk, deſſen Ergänzung noch möglich iſt, zu liefern, um ſo viel mehr, da das oben erwähnte Basrelief der Villa Borgheſe von Sante Bartoli mit den daran aufs Gerathewohl angebrachten Ausbeſſerungen gezeichnet worden iſt, die jemand gemacht hat, der den darauf vorgeſtellten Gegenſtand gar nicht kañte.

Die weibliche Figur, welche ganz von Sinnen und in einer heftigen Bewegung darauf erſcheint, iſt Glauce, wie ſie von den heftigſten Schmerzen, die ihr das vergiftete Kleid verurſacht, gepeinigt wird, und die bejahrte Perſon, welche hinter der Glauce in einem langen Talar, zum Zeichen der königlichen Würde, ſteht, iſt ihr Vater Kreon. Er ſtrekt ſeine linke Hand nach der Tochter aus und macht mit der rechten eine Bewegung, um ſich das Haar auszureiſſen. Unterdeſſen ſteht Medea im Begriffe, das abſcheuliche Vorhaben gegen ihr eigenes Blut auszuführen, indem ſie in der Rechten den entblößten Dolch, in der Linken aber die Scheide hält, um ihren beiden Söhnen, die ſich des tödlichen Streichs nicht verſahen, das Leben zu entreiſſen. 1) Nachdem ſie dieſe unmenſchliche Rache verübt hatte, fuhr ſie, wie die Fabel erzählt, auf einem von geflügelten Drachen gezogenen Wagen davon.

Ob der Terminus hinter der Figur der Glauce ſymboliſch ſei, und ſich auf den Ort, wo dieſe traurige Scene vorfiel, beziehe, weiß ich nicht zu ſagen. Auch wage ich es nicht, dasjenige darauf zu deuten, was Euripides in ſeinem Trauerſpiele Medea den Boten ſagen läßt, der die Nachricht

1) [Man ſehe die zur Vorſtellung der Medea und ihrer Kinder paſſenden Worte aus Lucian in der G. d. K. 5 B. 3 K. 6 §. Note.]

von dem herben Schikſal der Glauce überbringt: indem nämlich einige von ihren bejahrten Frauen daſſelbe dem Zorn des Pans oder irgend einer andern Gottheit zuſchrieben;[1] deñ ich kañ nicht vorausſezen, daß der Künſtler dieſen Gedanken in der bärtigen Herma, wie man ſonſt wohl dieſe Gottheit vorſtellen köñte, habe ausdrüken wollen.

Die gegenwärtige Anordnung der Denkmale in dieſem Werke erlaubt mir nicht, es noch mit einem andern Kunſtwerke, worauf die Thaten des Jaſon ſelbſt vorgeſtellt ſind, zu bereichern. Ich habe es erſt vor kurzem in der Villa Borgheſe entdekt, wo dieſes Basrelief am Hauſe in ſo weiter Entfernung angebracht iſt, daß man es mit bloßen Augen gar nicht erkennen kañ. Jaſon iſt darauf abgebildet, wie er die beiden bezähmten Stiere, die durch ihre ehernen Füße und das Feuer, das ſie aus dem Rachen ſprühten, bekañt ſind, vor den König von Kolchis, Äetes, bringt, welcher nebſt ſeiner Gemahlin Arete auf dem Throne ſizt und einen Trabanten neben ſich ſtehen hat. Auf der andern Seite dieſes Marmors iſt die Vermählung des Jaſon und der Medea abgebildet. Das Denkmal ſelbſt köñte vielleicht das nämliche ſein, wovon Beger ein Bruchſtük, das von einer Zeichnung genommen und von mir bei Numero 74 angeführt iſt, lieferte.[2] Dieſelbe Geſchichte iſt auf einem andern Bruchſtüke vorgeſtellt, welches in die Baſis einer Statue in der Galerie des Hauſes Colonna eingeſezt ſteht.

1) Euripid. Med. v. 1171.

2) Spicil. antiq. p. 118.

Neuntes Kapitel.

Alope.

[Numero 92.]

Unter die dunkelſten und ſchwerſten Vorſtellungen, die man auf den in dieſem Werke aufgeſtellten Marmorn findet, gehört unſtreitig das Basrelief unter Numero 92, das in der Villa Panfili exiſtirt.

Von dieſem Denkmale fielen dem Beger, wie ich mir vorſtelle, zwei ganz von einander abgeſonderte Zeichnungen in die Hände; darum er es nicht errathen kon̄te, daß beide zu einander gehörten. Dem zufolge führt er auch das eine Seitenſtük von drei Figuren auf, als wen̄ es von einem ganz verſchiedenen Marmor herrührte. [1]) Da überdies noch in ſeinen Zeichnungen (die obendrein incorrect, unrichtig und ſchlecht geſtochen ſind) der rechte Theil des Marmors, auf welchem gerade der Anfang der ganzen Vorſtellung ſich befindet, fehlt: ſo mußte dieſer ſonſt ſo gelehrte Antiquar bei ſeiner Erklärung ſich ſehr weit von der Wahrheit entfernen. Er brachte nämlich die Fabel von Cephalus und Prokris heraus. [2]) Da er aber recht gut einſah, daß er die vorgeſtellte Geſchichte nicht mit ſeiner Idee vereinigen kon̄te, ſo geht er ganz leicht darüber hinweg und hilft ſich ſo gut heraus, als er kan̄.

Denſelben Irrtum hat Jakob Gronovius begangen, indem er Begers Kupfer copiren und

1) Spicil. antiq. p. 151.

2) Ibid. p. 143.

hernach in Form von Medaillons bringen ließ.[1]) Unter den Neuern gibt es meines Wiſſens niemand weiter, der von dieſem Denkmal entweder nach dem Marmor oder nach dem angezeigten Kupfer gehandelt hätte.

Hyginus iſt der einzige Autor unter den Alten, welcher den Inhalt dieſes Basreliefs angibt. Aber das Licht, das er durch ſeine kurze Erzählung anzündet, iſt nicht hinreichend, das ganze Denkmal zu erklären, auf welchem von dem Künſtler nach Keñtniſſen, die er aus reichhaltigern, izo verlorenen Quellen geſchöpft hatte, gearbeitet worden. Die Fabel, wovon hier die Rede iſt, wird von Hyginus ſo erzählt.[2])

Alope, Tochter des Cercyon (nach Andern des Aktors, Großvater des Patroklus,[3]) wurde von Neptunus ſchwanger. Sie verhehlte ihre Schwangerſchaft und gab, um ihre Frucht zu verbergen, das Kind ihrer Säugamme, um daſſelbe irgendwo auszuſezen. Dieſes geſchah. Ein Hirt, der das Kind an einer Stutte ſäugend fand, nahm es mit nach Hauſe. Er gab es hierauf einem von ſeinen Gefährten, der es ſich von ihm ausbat, wollte aber die koſtbaren Windeln, worein es eingewikelt war, zurükbehalten; allein der andere behauptete, daß ſie ihm gebürten, woraus deñ ein Streit entſtand. Als derſelbe zugleich mit dem Kinde und den Windeln vor den König Cercyon gebracht wurde, erkañte dieſer die leztern, indem ſie aus einem Theile eines Kleides ſeiner Tochter verfertigt worden. Die Säugamme, welche zugegen und für ihr Schikſal beſorgt war, entdekte hierauf die Geburt des Kindes.

1) Theſaur. antiq. Græc. vol. 1. tab. Aaa.

2) Fab. 187.

3) Euſtath. in Ιλ. Β. II. p. 115.

Der König entrüſtete ſich über ſeine Tochter, ließ ſie in's Gefängniß werfen und ihr das Leben nehmen. Das Kind wurde auf ſeinen Befehl wiederum ausgeſezt; aber die Stutte fand es von neuem und ſäugte es wieder. Daraus ſchloßen die Hirten, daß des Kindes Leben den Göttern theuer ſei. Sie erzogen es alſo und nañten es Hippothous, von ἵππος, eine Stutte. Aus Mitleid verwandelte Neptunus hernach den Körper der Alope in eine Quelle, die von ihr den Namen erhielt. So weit Hyginus.

Cercyon, König von Eleuſis,[1]) wird von Einigen für einen Sohn des Vulcanus gehalten,[2]) von Andern aber für einen Enkel des Amphitryon, vierten Königs von Athen, und noch Andere wollen, daß er in Arkadien geboren ſei.[3]) Er hatte einen grauſamen Charakter und ließ ſogar alle Fremde umbringen, welche nicht mit ihm ringen wollten; wurde aber am Ende von dem Theſeus überwunden und getödet.[4])

Weñ wir uns nun dieſer Nachrichten bedienen wollen, um unſer Denkmal zu erklären: ſo müßen wir theilweis darüber urtheilen und zuerſt den jungen Helden, der eine weibliche Figur umfaßt, abſondern; deñ dieſe beiden Figuren ſcheinen gar keine Beziehung auf die Fabel des Hippothous zu haben, ſondern vielmehr auf den Admetus, König von Theſſalien, welcher ſeine Gemahlin Alceſtis umarmt, nachdem ſie durch des Herkules Bemühung aus dem Elyſium in's Leben zurükgerufen, und, dem Euripides zufolge, ihrem Gemahle nach Art

1) Diod. Sic. l. 4. [c. 59.] Ovid. metam. l. 7. v. 439.

2) Hygin. fab. 38.

3) Plutarch. in Thes. [c. 11.]

4) Pauſan. l. 1. [c. 39.]

einer Neuvermählten verſchleiert wieder gegeben wurde. Man findet ſie eben ſo auf einem alten Gemälde vorgeſtellt;[1]) daher auf der einen Seite der Mañ, der ſich hintergangen glaubte, ſie anfänglich nicht aufnehmen wollte, und auf der andern Alceſtis, welche die ſchnelle Rükkehr vom Tode zum Leben für einen Traum hielt, ſich ſelbſt nicht traute und nicht wagte, die Augen zu öfnen.

Man darf es indeſſen nicht ſo ſehr ſonderbar finden, daß dieſe Geſchichte in die Fabel vom Hippothous eingeflochten worden; deñ dieſes iſt eine Freiheit, welche die alten Bildhauer ſich oft, beſonders auf Sarkophagen, herausgenommen haben. Ich kañ unter andern ein großes Basrelief beim Marcheſe Rondinini in Rom anführen, welches von einem Sarkophag genommen iſt und von welchem ich hernach reden werde. Auf der einen Seite deſſelben iſt die Fabel vom Peleus und der Thetis, und auf der andern Diana vorgeſtellt, wie ſie den ſchlafenden Endymion auf dem Berge Latmus zu ſehen und zu küſſen komt. Ein anderes Beiſpiel davon findet ſich auch im Hofe des Hauſes Caraffa Colobrano zu Neapel, an einem auf der einen Seite verſtümmelten Basrelief, wo man einerſeits die Medea auf dem von Drachen gezogenen Wagen, anderſeits aber den Raub der Proſerpina erblikt. Eben ſo wenig Zuſammenhang hat ein der Pallas dargebrachtes Opfer und ein Bakchusfeſt, welche ſich beide auf dem vorderſten Ende eines Sarkophags im Hauſe Gentili zu Rom befinden: ſo wie man auch auf einer Begräbnißurne in dem kleinen Garten des Hauſes Borgheſe zu Rom den Pentheus, König von Thracien, auf der einen Seite von Bakchanten und

1) Bellori pitt. ant. tav. 10.

auf der andern von drei **Muſen**, unter denen die eine **Urania** iſt, umgeben ſieht.

Da es nun bei den alten Künſtlern gewöhnlich war, auf dergleichen Werken die verſchiedenſten Sachen unter einander zu miſchen: ſo wollen wir nun zum Hauptinhalt unſeres Marmors zurükkehren. Auf dem erſten Theile deſſelben, oder zur Rechten, iſt die Fabel vorgeſtellt, die ich oben nach dem **Hyginus** erzählt habe. Man ſieht dem zufolge eine Frau am Fenſter eines Thurms liegen (εν κατηρεφει ϛεγῃ [1]) und einen Finger auf den Mund halten, um eine Stutte ſtill zu machen, welche mit emporgehobenem Kopfe wiehert und nach ihr zu gerichtet iſt. Dieſe Frau nun, ſage ich, iſt **Alope**, welche die Stutte für die Mutter des von ihr geſäugten Kindes an dem Athem ihres Körpers, der dem Athem des Kindes ſelbſt ähnlich iſt, erkeñt. Man weiß, daß weñ man eine Stutte dahin bringen will, ein ihr nicht gehöriges Fohlen zu ſäugen, man daſſelbe mit der Haut ihres verſtorbenen Jungen bedeken muß. Der Thurm und das Fenſter, aus welchem **Alope** herausſieht, deutet die ehemalige Gewohnheit an, die Mädchen in Thürme einzuſchließen, um ihre Keuſchheit zu bewahren, [2]) und die beiden Frauen, welche mit ihr zu reden ſcheinen, können ihre Sklavinen ſein.

Der Mañ mit den gebundenen Händen, welcher durch zwei Perſonen von trozigem Anſehen fortgezogen wird, ſcheint einer von den beiden Hirten zu ſein, welche mit einander in Streit geriethen, wie er izo von zwei Trabanten vor den Thron des Königs **Cercyon** geführt wird. Der König, von ei-

1) Sophocl. Electr. v. 383. [?]

2) Theodoret. Prodrom. l. 2. p. 65. Huetii demonstrat. Evang. p. 453.

ner Wache, mit Lanze und Schild bewafnet, umgeben, ſtrekt die Hand aus, als weñ er die Windeln des Kindes verlangte, die eigentlich den Gegenſtand des Streites ausmachten. Die weibliche Figur, die daneben ſteht, kañ die Frau eines der Hirten ſein, wie ſie dem Könige das Kind hinreicht. Dieſes macht mit ſeinen Händen eine Bewegung, als wollte es Gnade für ſeine Mutter erflehen, gleichſam als weñ es das Verdammungsurtheil derſelben gehört hätte.

Der dritte Theil des Marmors zur linken Hand ſcheint etwas vorzuſtellen, was wir gleichfalls von Hyginus gehört haben, aber auch noch etwas anderes, wovon derſelbe nichts ſagt. Deſſen er erwähnt, iſt die Quelle, in welche Alope verwandelt wurde; indem man eine weibliche Figur mit einem Gefäße, aus welchem Waſſer riñt, erblikt, ſo wie wir unter dem nämlichen Bilde andere Quellen vorgeſtellt finden, von denen man glaubte, daß eine jede derſelben wegen des ſtets fließenden Waſſers ihre beſondere Gottheit oder Nymphe habe. Nun ſind dieſe Gottheiten überall in weiblichen Figuren oder Jungfrauen vorgeſtellt, weil bei den Griechen der größte Theil der Quellen weiblichen Geſchlechts war. Und wirklich wird auch die Quelle, von welcher hier die Rede iſt, von Heſychius genañt Philote (φιλοτης), d. i. Genuß in der Liebe. Die bejahrte Frau, welche unter dem Felſen der Quelle ſizt, kañ man ihres Alters wegen nicht für die Nymphe des Orts halten, und überdies gibt man auch den Nymphen Grotten zu ihrem Aufenthalte; es iſt alſo vielleicht die Säugamme der Alope.[1])

Was nun dasjenige anlangt, wovon Hyginus nichts ſagt: ſo kañ der Jüngling mit dem Spieße (προβολιον, venabulum) in der Hand Hippothous

1) Virg. Æn. l. 1. v. 167.

ſein, welchem, da er unter den Hirten erzogen worden, vielleicht ſeine Geburt unbekañt geblieben iſt, und der ſich, als er herangewachſen war, dem Vergnügen der Jagd ergeben hat, welches aus dem Hunde und aufgeſchürzten Kleide nicht unwahrſcheinlich iſt. Er hat überdies das Anſehen eines Menſchen, der ſich verirrte und von der Nacht, die durch die Fakel, welche ſein Gefährte trägt, angedeutet wird, überfallen worden iſt. Des Weges, der zu ſeiner Wohnung führte, unkundig, ſcheint er die bejahrte Frau angetroffen zu haben. Die betrübnißvolle Mine derſelben, die ſich für jemand, der Theil an ſeinem Schikſale nahm, ſehr gut ſchikt, macht es um ſo wahrſcheinlicher, daß es die Säugamme der Alope ſei und daß ſie ihm das Geheimniß ſeiner Geburt entdeke. Die Aufmerkſamkeit des Hippothous auf ihre Worte und ſein alter Gefährte, der mit thränenden Augen nach der Quelle, in welche Alope verwandelt worden war, hinblikt, geben meiner Vermuthung noch mehr Grund.

Ich kañ nicht umhin, den Irrtum zu bemerken, der ſich in dem Scholiaſten des Ariſtophanes in Betref des Hippothous findet,[1]) und wahrſcheinlich von der Unwiſſenheit der Abſchreiber herrührt, bis izo aber noch von keinem einzigen Commentator deſſelben bemerkt worden iſt.

In dem verdorbenen Texte dieſes alten Auslegers heißt es: „Hippothous, der Sohn Neptuns, „habe mit der Alope, Tochter des Cerçyon, zu „thun gehabt.“ Ich aber verbeſſere ihn auf dieſe Art: Αλοπη Κέρκυονος θυγατηρ, ᾗ Ποσειδων συνκαι εγεννησεν εξ αυτης παιδα Ἱπποθοον, „Alope, „Tochter des Cercyon, mit welcher Neptunus

1) Av. v. 560.

„ zu thun hatte, und von ihr einen Sohn bekam,
„ der Hippothous hieß.“

Weñ man nun Begers Auslegung mit der meinigen zuſammenhält; ſo wird die Richtigkeit dieſer und die Unrichtigkeit jener deſto deutlicher erhellen. Der von ihm angegebene Gegenſtand iſt folgender. Cephalus, der Prokris Gatte, wurde von Aurora geliebt und entführt; allein ſie koñte ihn nicht dahin bringen, die eheliche Treue zu verlezen. Da es ihr alſo nicht geglükt war, ihre Wünſche zu befriedigen, ſo gab ſie ihn ſeiner Gattin wieder; rieth ihm jedoch, deren Treue durch viele und große Geſchenke auf die Probe zu ſtellen, die er ihr ſelbſt anbieten, und zu welchem Ende er ſeine Kleidung und ſeine ganze Geſtalt verändern ſollte. Der von Aurora ausgedachte Streich fiel nicht nach Wunſch aus. Prokris, durch die Geſchenke gelokt, ergab ſich dem Willen ihres verkañten Gatten, und floh, als ſie ihren Irrtum einſah, nach Kreta, wo ſie von der Diana einen Jagdſpieß und einen Hund, die nie fehlten, zum Geſchenk erhielt. Mit dieſen kehrte ſie zu ihrem Manne zurük, ſtellte auch ſeine Treue auf die Probe und war ſo glüklich, ſie ebenfalls wankend zu machen, worauf ſie ſich mit einander wieder ausſöhnten. Da ihr indeſſen noch einige Funken von Eiferſucht im Herzen übrig geblieben waren; ſo argwohnte ſie, Cephalus möchte, da er täglich ſo früh auf die Jagd ging, in irgend eine Nymphe verliebt ſein. Sie ſchlich ihm alſo einſt nach und verbarg ſich hinter dem Gebüſche, um die Wahrheit zu erfahren. Cephalus, von der Jagd ermüdet, rief die Luft (Aura) an, ihn ein wenig zu erquiken. Prokris, welche den Namen der von ihrem Gatten geliebten Nymphe zu hören glaubte, bewegte ſich bei dieſen Worten und ſprang aus dem Gebüſche hervor. Cephalus aber,

der ſie in dem erſten Augenblike für ein aus dem Dikicht hervorſpringendes Wild hielt, verwundete ſie mit dem Jagdſpieße, den ſie ihm ſelbſt gegeben hatte, tödlich. Der Irrtum ward entdekt, indem Prokris noch in dem lezten Athemzuge, der ihr Leben endigte, den Cephalus bat, doch nicht die Aura zu heirathen.

Beger hat alſo geglaubt, daß Cephalus auf dem Throne ſize und der Prokris, für welche er die neben dem König ſtehende weibliche Figur hält, die ehliche Treue ſchwöre. Ferner iſt ihm zufolge der oben halbnakte Held Cephalus in veränderter Geſtalt, wie ihn Prokris, durch die Geſchenke verführt, in ihr Bette aufnimt. Für eben dieſen Cephalus hält er auch den Jüngling mit dem Jagdſpieße, wiewohl er auf ſeiner Zeichnung einen ſtarken Bart hat. In der in eine Quelle verwandelten Alope ſieht er die Aura und die bejahrte Frau iſt ihm die im Geſträuch verborgene Prokris. Doch wir wollen Begers Auslegung bei Seite ſezen und nur bemerken, daß unſer Marmor alle Schriftſteller, welche der Fabel von der Alope erwähnen, und beſonders den Harpokration mit ſeinen Commentatoren erklären kañ.

Von andern Fabeln, welche mit der von der Alope Ähnlichkeit haben, ſind keine vollſtändige Nachrichten auf uns gekommen. Es gibt indeſſen einige dergleichen, wie z. B. die Verwandlung der Merope, der Tochter eines von den Titanen, in einen Hirſch. Euripides iſt der einzige Schriftſteller, der dieſer Verwandlung Erwähnung thut. 1)

Indem ich durch meine Gründe geſucht habe, ein Factum aus dem heroiſchen Zeitalter, das beinah erloſchen iſt, zu ergänzen: ſo wird es hier

1) Helen. v. 388.

nicht am unrechten Orte angebracht ſein, weñ ich noch ein anderes, wiewohl ohne Figuren, hinzuſeze. Da uns die Erzählung davon ohne einen der Hauptumſtände überliefert worden iſt, ſo ſcheint es mir, daß man denſelben aus einem gewiſſen Winke hernehmen könne, den Plutarchus in dem Gaſtmahle der ſieben Weiſen Griechenlands gibt und den man bis izo nicht verſtanden hat. [1])

Man glaubte, daß Cypſelus, Vater des Tyrannen Perianders von Korinth, da er als Kind von ſeiner Mutter in einem Kaſten eingeſchloſſen, in's Meer geworfen worden, um ihn vor dem Tode zu ſchüzen, den die Bakchiaden, eine ſehr mächtige Partei in dieſer Stadt, ihm zugedacht hatten, von Neptunus wunderbar ſei erhalten worden. Nun läßt Plutarchus in dem erwähnten Gaſtmahle bei der Gelegenheit, wo er den Pittakus auf der einen und den Periander, Tyrannen von Korinth, einen der ſieben Weiſen und Sohn des Cypſelus, auf der andern Seite redend einführt, den Pittakus zum Periander ſagen: „Es iſt mir ſchon mehrmal eingefallen, „weñ von Cherſias (ein bei der Unterredung „anweſender Dichter,) des Kaſtens des Cypſe„lus erwähnt wurde, dich zu fragen, was deñ „wohl die am Fuße eines Palmbaumes darauf „geſchnizten Fröſche bedeuten köñten, oder wel„che Beziehung ſie entweder auf die Gottheit „(Neptunus) oder auf den dem Tode entronne„nen Cypſelus ſelbſt haben?“ Da hierauf Periander antwortet, er verweiſe ihn wegen der verlangten Erklärung auf den Cherſias; ſagt dieſer lachend: „Ich werde die Erklärung nicht geben,

1) Conv. VII. Sap. p. 284. [t. 6. p. 625. edit. Reisk.]

„bevor ich nicht von dieſen (nämlich den verſammel„ten Weiſen) die Auslegung des Spruchs: Ne „quid nimis! gehört habe.“ Pittakus fängt hierauf an, mit dem Äſopus über dieſen und andere Sprüche der Weiſen zu ſprechen, und ihre Unterredung endigt ſich ſo, daß weder ſie wieder auf die Fröſche kommen, noch Plutarchus ihrer erwähnt. Da nun auf dieſe Art jenes Geſpräch unvollkommen bleibt, wiewohl Plutarchus in ſeinem Tractat von den Antworten des delphiſchen Orakels die Allegorie der vorhin gedachten Symbole zu erklären ſucht: [1]) ſo ſtimme ich hierin dem gelehrten Bochart bei, welcher ſagt, daß deſſen ganze Auslegung ein leeres Geſchwäz ſei. [2]) Übrigens, um wieder auf das Vorige zurükzukommen, bin ich der Meinung, daß die Geſchichte von der Erhaltung des Cypſelus durch die zerſtükelte und unvollkommene Nachricht von den Fröſchen ergänzt werden köñe. Deñ unſer Schriftſteller erzählt, daß unter den Vorſichtsmaßregeln, welche Neptunus zur Erhaltung des Cypſelus traf, auch dieſe war, zu verhindern, daß das Weinen des Kindes von denen, die ihm den Tod zugedacht hatten, gehört werde. Es iſt daher wahrſcheinlich, daß die Tradition ſagte, Neptunus habe die Fröſche in den dem Meere nah gelegenen Sümpfen ſo ſehr ſchreien laſſen, daß dadurch jenes Winſeln ganz erſtikt wurde. Der Palmbaum, der vorzüglich in niedrigen und feuchten Orten zu wachſen pflegt, kañ auf die Sümpfe ſelbſt anſpielen. Ich erinnere mich hier auch eines Froſches, der auf einer ehernen Säule gebildet iſt und das Gelübde eines Wanderers vorſtellt, den,

1) [T. 7. p. 573—574. edit. Reisk.]

2) Hieroz. part. 2. p. 671.

als er vor Durſt ſchon verſchmachten wollte, das Gequäk der Fröſche die benachbarten Sümpfe entdecken ließ.[1])

1) [Analecta, t. 1. p. 170]

Zehntes Kapitel.

Dädalus und Paſiphae.

I.

[Numero 94.]

Das Basrelief unter Numero 94 ſtellt die Fabel der Paſiphae, Gemahlin des kretenſiſchen Königs Minos II. mit dem Dädalus, einem Athenienſer und Enkel Pandions II, Königs von Athen, vor. Dieſer Künſtler verfertigte nämlich für die Königin die berühmte hölzerne Kuh; ein Gegenſtand, der ſich ſonſt nigends als auf dieſem und dem folgenden Marmor abgebildet findet.

Das erſte iſt eines der acht Basreliefs von gleicher Größe, mit Figuren halb lebensgroß, welche im Hauſe Spada ſtehen. Sie wurden in dem verfloſſenen Jahrhunderte in der Kirche der h. Agnes auſſerhalb der Mauern Roms gefunden, wo man ſie in den barbariſchen Zeiten umgeſtürzt und zu Stufen der Trepe, welche in die Kirche führt, gebraucht hatte.

Der von der Paſiphae geführte Stier iſt eben derjenige, den Neptunus aus dem Meere hervorgehen ließ und gegen welchen ſie die viehiſche Liebe, wovon die Fabel ſpricht, gefaßt hatte. Dädalus liebkoſet ihn, um dem Geſchmak der Königin zu ſchmeicheln und ihn ſelbſt zum ruhigen Stehen zu bringen, damit er ihm zum Modell dienen möge, um die hölzerne Kuh zu bilden, in welcher ſie ſich verbergen und dem Stiere zur nähern Vereinigung darbieten wollte.

Dieſer berühmte Künſtler hat einen Hut auf dem Kopfe, deſſen oberſtes Ende nach Art der phrygiſchen Müzen vorn gebogen iſt. Eben ſo pflegt auf einigen Denkmalen die Müze des Vulcanus, des Gottes der Künſtler, geſtaltet zu ſein. Dädalus hat ferner ein aufgeſchürztes Kleid an, eben ſo, wie von Lucianus in ſeinem Traume die Bildhauerei vorgeſtellt wird: διεζωσμενην την εσθητα.[1]) In der linken Hand hält er die Säge, deren Erfindung entweder ihm, oder dem Talaus oder Talus, dem Sohne ſeiner Schweſter, zugeſchrieben wird. Viele Schriftſteller nennen leztern indeſſen auch Perdix, und Tzetzes neñt ihn Attalus. Dädalus brachte ihn um's Leben, weil er über dieſe Erfindung eiferſüchtig war; nach dem Tzetzes aber iſt Perdix der Name ſeiner Schweſter. Es iſt indeſſen zu bemerken, daß man die Säge häufig auf Obeliſken ausgehauen findet, beſonders auf demjenigen, der von Auguſtus der Sonne geweiht wurde; daher die Erfindung dieſes Werkzeugs in frühere Zeiten geſezt und den Ägyptern beigelegt werden muß.

II.

[Numero 93.]

Die hier angegebene Fabel ſieht man auch, wie ich ſchon geſagt habe, auf dem Basrelief unter Numero 93, welches ſich an der Vorderſeite des Palaſtes der Villa Borgheſe befindet, vorgeſtellt.

Auf der rechten Seite ſizt Paſiphae, und ſpricht mit einem jungen Menſchen, den man für einen Rinderhirten halten kañ und dem ſie befiehlt, ihr den be-

1) [Cap. 6.]

wußten Stier vorzuführen, während ein geflügelter kleiner Amor ſie zu tröſten und ihr alle Bedenklichkeiten zu heben ſcheint, die ihr wahrſcheinlich wegen dieſer der menſchlichen Neigung ſo ganz zuwiderlaufenden Leidenſchaft aufſtießen. Die Fabel ſagt, daß Venus aus Unwillen der Paſiphae, die ihr ſeit mehrern Jahren nicht geopfert hatte, dieſe ſonderbare Liebe eingeflößt habe, um ſich zu rächen und ſie zu ſtrafen.

Ihre Unterredung mit dem Hirten iſt geheim, wie man mit einer vertrauten Perſon ſpricht und wie dieſes auch der darüber ausgebreitete Schleier andeutet. Dieſes ſcheint einer von denen zu ſein, welche man oben unter der Deke der Zimmer auszubreiten pflegte, damit der Staub, der aus den Rizen der Bretter herabfiel, darin aufgefangen würde.[1]

Man ſieht auf dieſem Marmor auch zwei Kühe, und beide bedeuten meiner Meinung nach jene hölzerne Kuh, in welche Paſiphae ſich, wie ich oben geſagt habe, einſchließen ſollte, um der Liebe des Stiers zu genießen. Die eine ſteht mit den Füßen auf einer Erhöhung, wodurch der Zeitpunkt angedeutet wird, da Dädalus ſie verfertigte. Der Künſtler ſelbſt iſt in der Figur vorgeſtellt, welche eine Müze auf dem Kopfe hat; ſein Gehülfe iſt der Jüngling mit dem Beile in der Hand. Daneben ſteht ein Hirt mit einem langen Stabe und einem Tuche um die Lenden, wie man an den Fechtern findet und welches ζωμα und διαζωμα,[2] subligaculum, hieß, und dazu diente, ſo wie bei unſerer Figur, die Schaam zu bedeken.[3] Die andere Kuh zeigt daſſelbe Werk

1) Horat. l. 2. sat. 8. v. 54. Conf. vet. Schol. ad h. l. et la Cerda ad Virg. Æn. l. 1. p. 127.

2) Ιλ. T. XIX. v. 683.

3) Thucyd. l. 1. c. 6. Suid. v. διαζωμα.

ſchon vollendet. Sie ſteht auf einem Gerüſte mit kleinen Rädern, wie Apollodorus ſie beſchreibt.[1]) Die danebeu ſtehenden, aus Brettern verfertigten Stufen zeigen die Bequemlichkeit an, die man der Königin verſchafte, um darauf zu ſteigen und ſich hernach darin einzuſchließen. Einige wollen, ſie ſei mit einer Kuhhaut bedekt geweſen.[2]) Der Mañ, welcher vor der Kuh ſteht, ſcheint in beiden Händen einen Schwam̃ zu haben und ſie damit zu reiben. Es iſt bekañt, daß man die Thiere, um ſie zur Begattung anzureizen, die Geburtstheile des Weibchens beriechen läßt, ſo daß alſo vielleicht der mit irgend einem Geruch befruchtete Schwam̃ dieſelbe Wirkung hat hervorbringen ſollen. Die eherne Kuh des Bildhauers Myron, welche von ſo vielen Dichtern geprieſen worden iſt und ſo künſtlich verfertigt war, daß Stiere ſie für eine wirkliche Kuh hielten und ſich mit ihr begatten wollten, hat auch einigen Zuſammenhang mit der gegenwärtigen.

Nachdem die ganze Maſchine von Dädalus vollendet und in Bereitſchaft geſezt iſt, köm̃t nun Paſiphae mit ſchamhafter Mine, als bedächte ſie izo, daß ihr Trieb ſo ſehr von dem menſchlichen Gefühle abweiche. Ein kleiner Amor ohne Flügel führt ſie, da hingegen derjenige, der ihr die Leidenſchaft einflößte, geflügelt war. Der Künſtler ſcheint durch dieſen Unterſchied die Grade der Verſchuldung auszudrüken und die erſten Gedanken einer ſtrafbaren Leidenſchaft von der wirklichen Befriedigung derſelben unterſcheiden zu wollen. Doch vielleicht hat er das beobachtet, was in einem Geſange der Homeriſten, den Plato anführt,[3]) enthalten war, daß

1) L. 3. [c. 1. §. 4.]

2) Apollod. l. c. Dio. Chrysost. orat. 20. p. 279.

3) Phædr. p. 209.

man nämlich geglaubt habe, die gemeine Liebe ſei ohne Flügel, die Liebe der Götter aber geflügelt. In dieſem Falle köñte der kleine Amor ohne Flügel den thieriſchen Inſtinct, der ſich nicht von der Erde oder über den Trieb der Thiere erhebt, andeuten. Die Idee von der ungeflügelten Liebe findet man indeſſen nicht blos bei den erwähnten Dichtern; auch Alexis und Eubulus, zwei berühmte Komödienſchreiber unter den Griechen, ſtellten, ſo wie auch Ariſtophon, die Liebe ohne Flügel vor, [1]) und lezterer erzählt, die übrigen Götter hätten dem Amor die Flügel genommen, weil er ſo viele Unruhen unter ihnen geſtiftet habe.

Übrigens erſcheint Paſiphae in dieſer Vorſtellung ihrer Geſchichte zweimal; warum, weiß man nicht. Doch finden ſich auf den alten Kunſtwerken mehrere Beiſpiele von dergleichen Wiederholungen. Unter denen, welche in dieſem Werke aufgeführt ſind, iſt z. B. Andromache, die Gemahlin Hektors, zweimal auf dem nämlichen Marmor unter Numero 137. Auf einem Sarkophag im Muſeo Capitolino ſieht man Diana einmal, wie ſie aus dem Wagen geſtiegen iſt, und dañ, wie ſie den Endymion betrachtet; eben dieſes iſt auch bei derſelben Geſchichte in der Villa Borgheſe der Fall.

Das Gebäude, welches man im Hintergrunde dieſes Marmors ſieht, iſt wahrſcheinlich das Labyrinth, welches Dädalus kurz vorher angelegt hatte und deſſen Eingang in einem natürlichen Felſen angebracht zu ſein ſcheint: wofern jenes berühmte Gebäude nicht etwa nur eine Höhle auf dem Berge Ida war, die anfänglich blos gemacht wurde, um die Steine zur Erbauung der in der Nähe befindlichen Stadt Gnoſſus herauszuholen. [2]) Der Eingang

1) Athen. l. 12. [c. 2. n. 13 — 14.]
2) Cotovic. itin. Hierosol. p. 77.

des Labyrinths, wie man ihn auf einem geſchnittenen Steine findet,[1]) iſt gleichfalls in den Felſen eingehauen und gewölbt; auf dem vorhergehenden Marmor aber ſtellt er eine längliche Thüre vor. Dieſe Thüre iſt mit großen Nägeln beſchlagen, die von den Köpfen *capitati*, auch *bullæ*[2]) und *muscarii* beim Vitruvius hießen,[3]) welche lezte Benennung ihnen von dem Kopfe einiger Kräuter und Blumen, welche *muscaria* heiſſen,[4]) gegeben worden iſt. Indeſſen habe ich auch einen großen Nagel von Erzt geſehen, auf deſſen Kopf eine Fliege erhoben gebildet war. Der Pater Paciaudi hatte denſelben zu Rom für das Kabinet des Graven Caylus in Paris gekauft.

1) Stosch pierr. gravées, pl. 51.

2) Plaut. Asin. act. 2. sect. 4. v. 20.

3) L. 7. c. 3. [§. 11.]

4) Plin. l. 12. [c. 26. sect. 57. Bei Dioskorides σκιάδια.]

Eilftes Kapitel.

Dädalus und Ikarus.

[Numero 95.]

Deutlich und bekañt iſt der Gegenſtand des Basreliefs unter Numero 95, das ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet. Er ſtellt nämlich den Dädalus vor, wie er, nachdem er die Flügel für ſeinen Sohn Ikarus geendigt hatte, nunmehr an jenen arbeitet, die er ſelbſt brauchen wollte. Eben ſo bekañt iſt auch die fabelhafte Erzählung, daß Minos, König von Kreta, als er entdekt hatte, daß Dädalus der Paſiphae in ihrer unmenſchlichen Leidenſchaft Hülfe geleiſtet habe, dieſen nebſt ſeinem Sohne Ikarus in enger Gewahrſam hielt, aus welcher derſelbe endlich vermöge der von ihm verfertigten Flügel mit dem Ikarus entfloh.

Der nämliche Gegenſtand iſt auf einem andern Basrelief in eben dieſer Villa vorgeſtellt, welches dopelt rar iſt, indem hier der Marmor mit in Anſchlag kömt, welcher von der Art iſt, die man gemeiniglich Rosso antico neñt. Der Künſtler hat übrigens bei dieſer Geſchichte einen frühern Augenblik als auf dem unſrigen gewählt. Dädalus iſt darauf vorgeſtellt, wie er an den Flügeln für den Ikarus arbeitet, ſtatt daß derſelbe auf dem unſrigen ſie ſchon an den Schultern befeſtigt hat. Man erblikt indeſſen die Bänder, welche kreuzweis über die Bruſt und Schultern und dañ um die Arme herumgehen, auf eben die Art, wie er auf dem Basrelief, das ich hier

in Kupfer liefere, erſcheint. Ferner iſt auf demſelben nicht wie auf dieſem das Gefängniß des Dädalus durch ſo viele vierekichte längliche Steine angedeutet; ſondern die Wand iſt ganz glatt. Übrigens iſt ſowohl in Anſehung der Stellung der Figuren, als der Idee der Vorſtellung das eine Werk dem andern vollkommen ähnlich.

Auf beiden Denkmalen erſcheinen die Flügel von Holz gemacht, nicht von Wachs, wie die Fabel ſagt. Dies erhellet aus dem Beile (σκεπαρνον), welches demjenigen gleichet, das man auf vielen Leichenſteinen ausgehauen findet und dem ähnlich iſt, womit unſere Wagner die einzelnen Stüke der Räder arbeiten.

Das fabelhafte Bild, unter welchem Dichter und Künſtler das Entfliehen des Dädalus aus ſeinem Gefängniß in Kreta vorſtellen, kañ einige Wahrſcheinlichkeit aus dem erhalten, was man von Johañ Baptiſt Dante, einem Profeſſor auf der Univerſität Perugia, erzählt, daß derſelbe nämlich mehrmal über den See bei Perugia geflogen ſei. 1)

1) Bayle Dictionn. art. *Dante.* — Conf. Journal des Savans, l'an. 1678. [In neuern Zeiten flog ein gewiſſer Schneider aus Wien über die Donau.]

Zwölftes Kapitel.

Theſeus.

I.

[Numero 96.]

Auf dem Basrelief unter Numero 96, welches ſich in derſelben Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, iſt ein Gegenſtand vorgeſtellt, den man ſchon auf mehrern geſchnittenen Steinen bemerkt hat,[1]) nämlich das Erkennen des Theſeus, eines Sohns der Äthra, Tochter des Pittheus, welche Ägeus zu Trözene bei ſeiner Zurükkunft vom delphiſchen Orakel ſchwängerte. Als dieſer die Schwangerſchaft der Äthra gewahr wurde; verbarg er vor ſeiner Rükkehr nach Athen die Schuhe und das Schwert unter einem Felſen (κοιλῃ ὑπο πετρῃ: sub rupe cava [2]) und befahl ihr, daß, weñ ſie einen Sohn zur Welt bringen würde, ſie ihm nicht ſagen ſollte, wer ſein Vater ſei, bis er ſo groß und ſtark geworden, um den Stein aufheben zu können, worauf er das darunter Verborgene nehmen und damit nach Athen kommen ſollte. Nun hatte aber Theſeus zu der Zeit, als ſeine Mutter ihn zu dem Orte führte, wo der Stein und die verborgenen Sachen befindlich waren, nicht mehr als ſechzehn Jahre.

1) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 3 Kl. 1 Abth. 71 Num.]

2) Callimach. fragm. Bentlej. n. 66.

Die Einheit des Orts und der Geſchichte iſt auf den Werken der alten Bildhauer nicht immer beobachtet worden, indem man zuweilen zwei ganz verſchiedene Gegenſtände auf der nämlichen Abbildung ſieht, wie ich oben ſchon bemerkt habe; zuweilen auch findet man zwei Augenblike und zwei Begebenheiten derſelben Geſchichte, die aber zu verſchiedenen Zeiten vorgefallen ſind, auf einem Werke vorgeſtellt. Dieſes iſt eben der Fall auf unſerm Marmor, wo man auf der einen Seite den Ägeus erblikt, wie er mit der Äthra darüber ſpricht, daß er die erwähnten Sachen unter dem Felſen verbergen wolle; auf der andern aber iſt die Entdekung derſelben und das Erkennen des Theſeus vorgeſtellt.

Den erſten Theil dieſer Geſchichte erkeñt man erſtlich an dem Helden, der ſich auf ſein Schwert ſtüzt. Ägeus ſpricht nämlich mit der Äthra von ihrer Schwangerſchaft, welches aus der Haltung ſeiner Hand und aus dem Schwerte, das er zu verbergen ſuchte, zu erſehen iſt; und dañ aus der Betrübniß der weiblichen Figur, die ſich für die Äthra ſehr gut ſchikt, indem ſie von ſeiner Abreiſe ſprechen hörte. Sie hebt den Schleier, den ſie tragen mußte, damit ſie von andern noch für eine Jungfrau gehalten würde, vom Geſichte auf.

Von den übrigen weiblichen Figuren auf der andern Seite, welche einen Kopfpuz haben, aus welchem man ſchließen köñte, daß ſie noch unverheirathet ſeien, etwas Beſtim̃tes zu ſagen, dürfte wohl ſchwer ſein; indem erſtlich Theſeus der einzige Sohn der Äthra war und dieſe nur eine Schweſter hatte, welche Henioche hieß und mit dem Kanethus vermählt war;[1]) und es dañ auch nicht glaublich iſt,

1) Diod. Sic. l. 4. [c. 59. Diodorus ſagt nichts von Henioche und Kanethus.] Plutarch. in Thes. c. 25.

daß Äthra dieſes Geheimniß einem andern, als ihrem Sohne Theſeus, entdekt habe.

In einem ähnlichen Falle iſt das einzige Hülfsmittel für uns dieſes, daß wir zur poetiſchen Freiheit unſere Zuflucht nehmen, vermöge deren der Künſtler vielleicht nach dem Beiſpiel des alten Malers Polygnotus ſich ſelbſt Figuren nach ſeiner Laune erdichtet hat, um das Werk durch eine große Compoſition zu bereichern. Daher will Diodorus, daß man in den mythologiſchen Dichtungen die Wahrheit nicht mit zu großer Genauigkeit aufſuchen ſolle. 1)

Übrigens kamen die Dichter und Künſtler darin überein, daß ſie die erſten Helden nakt vorſtellten. Daher läßt Apollonius den Jaſon ohne Kleider und mit dem Schwerte, das von den Schultern herabhängt, erſcheinen. Eben ſo ſind auch die Helden, die ich noch in dieſem Werke, beſonders unter Numero 136 aufführe, vorgeſtellt.

Der Pater Volpi hat in ſeinem Buche *Latium vetus* eben dieſen Marmor, den man damals in einem Weinberge ohnweit Oſtia fand, aufgeführt, aber in der Zeichnung die Idee ganz verändert, indem ſtatt des von Theſeus in die Höhe gehobenen Steins ein Löwe abgebildet iſt. Um nun den Gegenſtand ſeiner Phantaſie anzupaſſen, ſo hat er auch die Stellung des Theſeus in die des Herkules verwandelt, wie er den Löwen erwürgt. Die übrigen Figuren hat er hierauf nach ſeinem Gefallen erklärt, als weñ er das Denkmal gar nicht vor ſich gehabt hätte.

II.

[Numero 97.]

Es gibt wenig Gegenſtände, welche reizender und

1) Diod. Sic. l. 4. init.

ſeltener wären als der geſchnittene Stein unter Numero 97, und das farneſiſche Kabinet, welches ſeit mehrern Jahren nicht mehr im Beſiz deſſelben iſt, hat dadurch eine ſeiner beſten Zierden verloren.[1])

Der junge Held, der mit beiden Knieen auf der Erde liegt und mit einer knotigen Keule unter denſelben den todten Körper eines ſehr ſchönen Weibes, das er liebevoll anſieht, mit der linken Hand hält, ſcheint am beſten auf den Theſeus gedeutet werden zu können. Erſtlich, weil dieſer nach der Gewohnheit der älteſten Völker, die im Kriege mit Prügeln zu kämpfen pflegten,[2]) mit der Keule des Periphetes, des Keulenträgers,[3]) den er in Epidaurus überwunden und getödet hatte, bewafnet ging.[4]) Auch bediente er ſich der nämlichen Keule im Kriege wider die Thebaner[5]) und in dem Labyrinthe zu Kreta,[6]) um auch hierin ſeinem Verwandten, dem Herkules, nachzuahmen.[7]) Zweitens, hatte er ein Weib von ungebundenen und wilden Sitten, von Einigen Phaja, von Andern Laja genant,[8]) umgebracht. Der Künſtler ſcheint aber, ſtatt uns die Grauſamkeit des Mordes vorzuſtellen, ihn als die That bereuend zeigen zu wollen, weßhalb er ihm die Stellung gegeben hat, als halte er den Leichnam in ſeinen Armen und beklagte die Schönheit deſſelben.

1) [Grav Lamberg in Wien ſoll Beſizer dieſer Gemme geworden ſein.]

2) Hygin. fab. 274. Plin. l. 7. c. 57. [circa med.]

3) [Κορυνητης. Diod l. 4. c. 59.]

4) Plutarch. in Thes. [c. 8.]

5) Euripid. Suppl. v. 714.

6) Ovid. Heroid. epist. 10. v. 101.

7) Clem. Alex. strom. l. 1. p. 322.

8) Plutarch. in Thes. [c. 8.]

Andere behaupten, Theſeus habe ſeine eigene Gemahlin getödet, nachdem ſie ihm den Hippolytus geboren, und zwar wegen eines zwiſchen ihnen entſtandenen Streites.[1]) Aber der Verfertiger dieſes geſchnittenen Steins hat ſich nicht an dieſe Tradition gehalten; deñ es iſt bekañt genug, daß des Theſeus Gemahlin Antiope, Königin der Amazonen, war, die Einige auch Hippolyta nennen, (welches nach dem Pauſanias aber ihre Schweſter war[2]) und daß er ſie heirathete, nachdem er ſie in dem Kriege, den Herkules gegen die Amazonen wegen des Gürtels ihrer Königin führte, gefangen genommen hatte. Aber auf unſerer Gemme hat der von ihm gehaltene Leichnam ein Diadema von Perlen um den Kopf, ein Band um den Hals und eine kleine Binde um die Knöchel der Füße, die man periscelides nañte; eine Art von Puz, die wir gewiß nicht bei einer Amazone erwarten können. Übrigens findet man dieſe periscelides an mehreren Figuren auf andern Kunſtwerken,[3]) wie z. B. an den Füßen eines kleinen Amors, der auf einem Basrelief in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani vorgeſtellt iſt.

III.

[Numero 98.]

Sonderbar iſt der Gegenſtand unter Numero 98, welcher ſich auf einer Vaſe von gebrañtem Thone in der vaticaniſchen Bibliothek befindet. Es ſtellt den Theſeus vor, der den Sinnis auf eben die Wei-

1) Diod. Sic. l. 4. [c. 62.] Plutarch. l. c. [c. 28.]

2) L. 1. [c. 41.]

3) Pitture d'Ercol. t. 11. p. 53.

beſtraft, wie dieſer Barbar auf der korinthiſchen
denge alle Fremden, die daſelbſt anlangten, auf
Grauſamſte umbrachte. Er band ſie nämlich an
niederwärts gebeugte Fichte und mit den Fü-
an die Erde oder an den Stam̃ des Baumes;
auf er die Äſte wieder in die Höhe ſpringen lieſs,
aſs die Glieder von einander geriſſen wurden;
er band ſie dem Diodorus zufolge an zwei
en, die beide gegen einander gekrüm̃t waren,
wobei er eben die Abſicht hatte, die ich vorhin
. 1) Man nañte ihn davon πιτυοκαμπτης, der
ichten krüm̃t, ein Beiname, welcher ihm
nem Centaur gemein iſt. 2)
chdem Theseus den Sinnis durch gleiches
en an die Fichte dieſelbe Marter hatte aus-
aſſen, wie Propertius zu verſtehen gibt,
r ſagt: *Arboreas cruces Sinnidos*: 3) ſo tödete
ndlich mit dem Schwerte, während Piri-
ihm mit dem Spieſse, den er in beiden
hält (διπαλτος), einen Stich beibringt.
eus zeigt übrigens auf dieſem Gemälde jene
des Geſichts, womit er begabt war, und
äuliche Mine, wegen welcher ihn die Athe-
s er ſich zum erſtenmal unter ihnen ſehen
ine Jungfrau hielten. 4) Er erſcheint hier
gsalter, in welchem er dieſe und andere
n tapfern Thaten verrichtet hat. Dieſes iſt
ten Gemälde des Theseus im hercula-
o nicht beobachtet, 5) indem er hier mit

9.]
πιτυοκαμπτ..
21. v. 37.
1. [c. 17.]
rcol. t. 1. tav. 5.

den Geſichtszügen eines Mannes erſcheint, welches gar nicht zu ſeiner an ihm geprieſenen Schönheit paßt. Die Kleidung des Theſeus ſowohl als des Pirithous ſchikt ſich ſehr gut zu ihrer Jugend und erlangten Volljährigkeit, indem ſich bei den Griechen diejenigen, welche dieſelbe erreicht hatten, noch zu den Zeiten des Dichters Philemon durch das Oberkleid und den Hut unterſchieden, wie dieſes Pollux aus einer Stelle dieſes Dichters ſelbſt anführt.[1])

Der Kranz, der ſeine Stirn umgibt, iſt von Ölzweigen. Eben ſo läßt ihn Seneca mit einem Zweige eben dieſes Baums bekränzt erſcheinen,[2]) um dadurch auf Athen, ſein Vaterland, anzuſpielen, wo dem Volksglauben zufolge Pallas den erſten Ölbaum gepflanzt haben ſoll; darum Euripides die Stadt Athen ελαιοφορος οχθος, einen an Ölbäumen fruchtbaren Hügel, neñt.[3])

Er hat den Hut auf die Schultern zurükgeworfen, nach Art der Reiſenden, eben ſo wie ihn Zethus, der Bruder Amphions, unter Numero 85 hat. Pirithous dagegen hat ſeinen Hut unter dem Kinne mit einem Bande befeſtigt. Telephus, König von Myſien, welchen Achilles verwundet hatte, wurde von Euripides auf die Bühne gebracht, mit einem Hute, wie die Reiſenden ihn tragen,[4]) und in Lumpen gekleidet, damit ihn die Griechen in dem Lager vor Troja nicht eher erkennen ſollten, als bis er ſeine Heilung von den Händen deſſen, der ihn verwundet hatte, wieder würde erhalten haben.

1) L. 10. segm. 164.

2) Hercul. fur. v. 512.

3) Hercul. fur. v. 1178.

4) Aristoph. Acharn. v. 438.

IV.

[Numero 99.]

So berühmt der Faden der Ariadne iſt, durch deſſen Hülfe Theſeus glüklich aus dem Labyrinthe zu Kreta wieder herauskam: ſo ſelten findet man dieſe Geſchichte auf den uns übrig gebliebenen alten Denkmalen abgebildet; weßhalb die Vaſe von gebrañtem Thone, die der engliſche Conſul zu Neapel, Herr Jamineau, beſizt, und die ich unter Numero 99 aufführe, das einzige Kunſtwerk, das dieſelbe vorſtellt, genañt werden kañ.

Theſeus erſcheint darauf mit einem Stabe oder der knotigen Keule, mit welcher er, wie ich vorhin bemerkt habe, gewöhnlich bewafnet ging, und mit dem Garnknäuel in der Rechten; Ariadne hingegen iſt in der Stellung, als weñ ſie ihm denſelben ſo eben gebracht hätte. Ein Keñzeichen am Theſeus iſt der Kranz, den er um den Kopf hat und der dem Hyginus zufolge aus koſtbaren Steinen beſtand, deren Glanz dem Helden in dem dunklen Labyrinthe Licht verſchafte.[1]) Andere Schriftſteller dagegen behaupten, er ſei aus Blumen verfertigt geweſen,[2]) wie dieſes hier auf unſerer Vaſe der Fall iſt, und das wäre deñ der berühmte Kranz, den Theſeus hernach der Ariadne gab, und welchen Bakchus in der Folge unter die Sterne verſezte. Eben ſo war der Kranz beſchaffen, welchen Euripides[3]) und Ovidius[4]) dem Hippolytus, des Theſeus

1) Astron. l. 2. c. 5.

2) Athen. l. 15. [c. 9. n. 32.] Conf. Theophr. hist. plant. l. 7. c. 11.

3) Hippol. v. 73.

4) Heroid. 4. v. 71.

Sohne, geben, und der aus Blumen, die auf den Wieſen gepflükt waren, beſtand; daher man glaubt, daß das Trauerſpiel Hippolytus des ſo eben angeführten Euripides von einem andern frühern Stüke, das eben dieſen Gegenſtand behandelt habe, verſchieden geweſen ſei, durch den Zuſaz ϛεφανηφοϱος, d. i. Hippolytus der Kranzträger.

Man muß an dem Gewande der Ariadne den dunklen Streif, der durch eine Art von Knopflöchern durchſchnitten iſt, nicht unbemerkt laſſen. Man kan̄ ihn für einen bloßen Zierat, der auf den Zeug aufgenähet iſt, oder auch für wirkliche Knopflöcher halten, wie man dieſes an einem auf der Bruſt mit einer Neſtel befeſtigten Gewande eines bärtigen Bakchus auf einer marmornen Vaſe im Hauſe Farneſe ſieht. Auch eine andere män̄liche Figur, die auf einer Vaſe von gebran̄tem Thone im Kabinet des Herzogs Caraffa Noja zu Neapel gemalt iſt, hat das Gewand mit zwei deutlichen, völlig zu unterſcheidenden Knöpfen befeſtigt. Ein Gewand dieſer Art ſcheint dasjenige geweſen zu ſein, was man σχιϛος χιτων, ein geſchnittenes Kleid, nan̄te, oder ein Kleid, das aus mehrern Stüken beſtand, ſo daß man es vorn öfnen und mit gewiſſen Schnallen wieder ſchließen kon̄te, welche vielleicht an unſerer Figur dasjenige vorſtellt, was uns Knopflöcher zu ſein ſcheinen. Dieſes war das eigentliche Gewand der Jungfrauen, dergleichen Ariadne damals noch war,[1] und es unterſchied ſich durch die gedachte Öfnung von andern weiblichen Gewändern, welche aus zwei Stüken beſtanden und an den Seiten zuſammengenäht waren, ohne ſich vorn zu öfnen. Die lacedämoniſchen Mädchen trugen dergleichen Kleider, um den ſchönen nakten Fuß

1) Pollux, l. 7. segm. 54.

zu zeigen, indem ſie den zugeſchloſſenen Theil bis auf einen gewiſſen Punkt auflöſten, ſo daß die Zipfel (πτερυγες[1]) von einander flatterten, daher ſie φαινομηριδες, Hüftezeigerinen, genañt wurden.[2])

V.

[Numero 100.]

Als etwas Vorzügliches kañ man auch die Vaſe von gebrañtem Thone im Kabinet des berühmten Malers Herrn Mengs, unter Numero 100, betrachten, weñ man auf die darauf befindliche Vorſtellung ſieht. Der Gegenſtand iſt nicht ſchwer zu erkennen und ſtellt den Theſeus vor, wie er den Minotaurus erlegt. Dieſes ſchimäriſche Ungeheuer hat blos einen Rindskopf, im übrigen aber einen völligen menſchlichen Körper, den Schwanz ausgenommen, mit welchem ihn Apollodorus und Hyginus vorſtellen, und wie man ihn auch auf einem herculaniſchen Gemälde abgebildet ſieht,[3]) und iſt alſo nicht halb Menſch und halb Ochs, wie er von Euripides bei Plutarchus[4]) und von Ovidius beſchrieben wird. In Marmor exiſtirt in Rom nur ein einziges Fragment des Minotaurus beim Herrn Bildhauer Bartholomä Cavaceppi, nämlich der Kopf mit den Schultern und der Bruſt, in natürlicher Größe und meiſterhaft gearbeitet.

Man hat eine andere Figur in halb natürlicher

1) Ibid. segm. 62.

2) Ibid. segm. 55. [Eurip. Androm. v. 595. Plutarch. in comparat. Lycurgi c. Numa. c. 3. S. d. K. 6 B. 1 K. 15 §.]

3) Pitture d'Ercol. t. 1. tav. 5.

4) [In Thes. c. 15.]

Größe, welche ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, für den Theſeus erklärt, weil ſie mit der linken Hand eine andere menſchliche Figur mit einem Rindskopfe bei den Hörnern faßt und mit der rechten ihr einen Stich zu geben im Begriffe iſt. Der Kopf des jungen Helden, der noch keinen Bart hat, und die Geſichtszüge ſcheinen es zuzulaſſen, ihm den Namen des Theſeus beizulegen; übrigens aber ſind die Haupthaare kurz und lokicht, wie ſie beim Herkules zu ſein pflegen; ſo daß man in dieſen beiden Figuren vielmehr den Herkules, wie er mit dem Achelous kämpft, erkennen muß.

VI.

[Numero 101.]

Der Beſitzer des Käfers in Carneol unter Numero 101 iſt der Freiherr von Riedeſel.

Die auf dem glatten Grunde dieſes Steins eingeſchnittene Figur iſt Theſeus, wie der darauf befindliche Name ΘΕΣΕ, deſſen Endung hetruriſch iſt, anzeigt. Seine nachdenkende Stellung und betrübte Mine[1]) ſcheinen die Gefangenſchaft anzudeuten, in welcher er von Aidoneus, Könige von Epirus, gehalten wurde, nachdem ihm der mit ſeinem Freunde Pirithous verabredete Plan, die Proſerpina, des gedachten Königs Gemahlin, zu entführen, mißlungen war. Es iſt allgemein bekant, daß Theſeus und Pirithous die Helena entführten, ehe ſie noch zu manbaren Jahren gelangt war, und daß vermöge der unter einander getroffe-

1) [Virg. Æn. VI. 618.]

nen Übereinkunft derjenige, dem die Helena durch das Loos zufiele, dem andern zum Beſiz der Proſerpina verhelfen ſollte. 1) Da nun Helena dem Theſeus zu Theil wurde, ſo verband er ſich mit ſeinem Freunde zu dem andern Unternehmen, welches aber ſehr unglüklich ausſchlug; deñ Aidoneus ſchikte ihnen einen wilden Hund, Namens Cerberus, entgegen, welcher den Pirithous zerriß, den Theſeus aber feſthielt, worauf er in einen Kerker gebracht wurde, in welchem er ſo lange blieb, bis Herkules ihn daraus befreite. Polygnotus hatte zu Delphi in der öffentlichen Halle beide, wie ſie in des Aidoneus Gefangenſchaft waren, gemalt. 2)

Theſeus iſt mit einer Haut umgeben, welche von einem ähnlichen Thiere zu ſein ſcheint, woraus Amphiaraus, einer von den Helden im Zuge wider Theben, unter Numero 108 ein Gewand hat.

VII.

[Numero 102.]

Der Inhalt des Basreliefs unter Numero 102, welches von einem Sarkophag in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani genommen iſt, ſtellt die blutſchänderiſche Liebe der Phädra, des Theſeus Gemahlin, gegen ihren Stiefſohn Hippolytus vor, welcher von rauhen Sitten und ganz dem Vergnügen der Jagd ergeben war; aber dennoch durch ſeine gänzliche Abneigung gegen die Gefühle der Liebe die heftige

1) Diod. Sic. l. 4. [c. 63.] Plutarch. in Thes. [c. 31.]

2) Pausan. l. 10. [c. 29.]

Leidenſchaft der Phädra nur noch mehr entflam̃te. Als ſie ſich endlich ihrer Pflegerin entdekt hatte, machte dieſe einen Verſuch, die Geſinnungen des Jünglings zu erforſchen; da aber alles vergebens war, ſo glaubte Phädra voll Schaam und Verwirrung nicht mehr vor dem Hippolytus und ihrem Gemahle erſcheinen zu können, daher ſie ihr Leben durch einen Strik endigte. Ihre wüthende Leidenſchaft aber verleitete ſie zu der Rache, daß ſie einen an den Theſeus gerichteten Brief hinterließ, in welchem ſie fälſchlich vorgab, daß Hippolytus Angriffe auf ihre Tugend gewagt habe. Als Theſeus beim Herausgehen dieſen Brief auf dem Körper ſeiner erwürgten Gemahlin fand, überhäufte er den Hippolytus mit Verwünſchungen und verbañte ihn von ſich. Eben dieſe Geſchichte iſt auch auf verſchiedene Manier auf zweien alten Gemälden vorgeſtellt, von welchen ſich das eine in dem herculaniſchen Muſeo,[1] das andere aber, welches in den Bädern des Titus war, ſich unter den Gemälden in Rom befindet, die von Sante Bartoli[2] in Kupfer geſtochen ſind, und auf welchem Bellori irrig die Venus mit Adonis zu entdeken geglaubt hat.

Hippolytus, als die Hauptperſon, befindet ſich auf unſerm Marmor in der Mitte und ſizt auf einer Löwenhaut nach Gewohnheit der alten Helden, welche ihren Siz mit den Häuten der von ihnen erlegten wilden Thiere behingen.[3] Ihn begleiten Jäger mit Jagdſpießen und Hunden. Der Künſtler hat die Bitten der Pflegerin mit der Entdekung der geglaubten Strafbarkeit des Hippolytus in ei-

1) Pitt. d'Ercol. t. 3. tav. 15.

2) Pitt. antich. tav. 6.

3) Οδυσσ. A. I. v. 108. Virg. Æn. l. 8. v. 177.

nen Zeitpunkt vereinigt, und um auf ſeiner Vorſtellung einen Contraſt hervorzubringen, einen zuſammengerollten Brief erdichtet, den die Pflegerin heimlich dem Hippolytus zuſtellt. In dieſem Briefe nun, kañ man annehmen, erklärte ihm Phädra ihre Liebe. Während er die Hand ausſtrekt, um ihn anzunehmen, komt ſein Vater Theſeus mit dem andern vierekicht zuſammengelegten Briefe, wie die Spartaner ſie zuſammenzulegen gewohnt waren[1]) und auf die Art, welche die Griechen δελτιον διπτυχον, Herodotus πυκτιον,[2]) nañten. Dieſes iſt eben der Brief, den er auf dem Leichnam der Phädra gefunden hatte und bei deſſen Anblike Hippolytus beſtürzt wurde.

Auf dem angeführten alten Gemälde aus den Bädern des Titus iſt der nämliche Brief angedeutet, und zwar gleichfalls in vierekichter Form. Er liegt zu des Hippolytus Füßen, woraus Bellori doch auf den wahren Inhalt hätte ſchließen können; um ſo mehr, da er des Briefes gar nicht erwähnt, weil er ihn nicht mit der Fabel vom Adonis reimen koñte.

Phädra mit einem Diadema, das ſich wie bei der Juno von der Stirn erhebt, um dadurch anzudeuten, daß ſie eine Königin ſei und als die Tochter des Minos, Königs von Kreta, aus königlichem Geblüte herſtamme, ſizt in einer Stellung, als ob ſie aus Verzweiflung dem Leben entſagte. Sie ſcheint die Vorſtellungen ihrer betrübten Pflegerin nicht anhören zu wollen, wodurch der Künſtler vielleicht das

1) Joseph. antiq. Judaic. l. 12. c. 5. Conf. Meurs. Misc. Lacon. l. 3. c. 6. p. 212.

2) L. 7. [c. 239. πυκτιον komt bei Herodot nirgends vor.]

hat ausdrüken wollen, was Euripides ſie ſagen läßt:

Απελϑε προς ϑεων, δεξιαν τ' εμην μεϑες·

„Geh, um der Götter willen, und laß mir die rechte Hand.“ 1)

Die beiden Knaben können, ob ſie gleich keine Flügel haben, zwei kleine Amor vorſtellen. Derjenige, welcher der Phädra zur Rechten ſteht, und ſich ihr gleichſam heimlich mit der Fakel nähert, ſcheint das Bild der blutſchänderiſchen Liebe zu ſein, ſo wie der andere das Bild der keuſchen und ehelichen Liebe, welche durch die Leyer ausgedrükt iſt, die über ſeinem Haupte ſich erhebt und deren äuſſerſtes Ende Phädra umfaßt, ſo daß ſie den Kopf daran lehnt, wie dem Statius zufolge Apollo es machte, als er den Tod des Orpheus beklagte. 2)

Die Harmonie dieſes Inſtruments hielt man nämlich für das Symbol der Harmonie der Geſinnungen und Neigungen unter den Menſchen; 3) daher vergleicht Philoſtratus die Einigkeit, die zwiſchen Veſpaſian und Titus herſchte, mit einer Leyer, 4) und auf einer Münze wird durch zwei Leyern die Einigkeit des Nerva mit dem von ihm adoptirten Trajanus ausgedrükt; 5) und Amor ſelbſt, der im Begriffe iſt, eine Leyer zu ſtimmen, ſcheint auf dieſe Einigkeit anzuſpielen. 6) Ich glaube daher, daß die von mir angegebene Vermuthung hier

1) Hippolyt. v. 333.

2) L. 5. Sylv. v. 15.

3) Plat. Gorg. p. 316. Suid. v. Απολλωνος αγαλμα.

4) Vit. Apollon. l. 6. c. 14.

5) Tristan. Comm. hist. t. 1. p. 368.

6) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 10 Abth. 777 — 778 Num.]

ſtatt finden könne. Übrigens würde die Leyer auch der Göttin der Jugend beigelegt, und auf einer Münze des Hoſtilianus ſieht man ſie vorgeſtellt mit dem linken Ellenbogen darauf geſtüzt.[1])

Die hohlſtreifige Schale mit zweien Henkeln, welche eine weibliche Figur in der Hand hält, kañ man für ein Geſchenk erklären, das Phädra dem Hippolytus beſtim̃t hatte, indem es in Griechenland gebräuchlich war, daß der Schwiegervater dem Eidam und die Braut dem Bräutigam dergleichen Schalen zum Geſchenke machten.[2]) Propertius gibt uns eine noch wahrſcheinlichere Meinung an die Hand, indem er ſagt:

Seu mihi ſint tangenda novercæ pocula Phædræ,
Pocula privigno non nocitura ſuo.[3])

Nach dieſer Stelle würde alſo jene weibliche Figur diejenige Perſon ſein, welche in dieſer Schale dem Hippolytus einen Liebestrank bereiten ſollte.

Die Bulle am Hals der Phädra und der andern weiblichen Figur, welche die Schale hält, war kein griechiſcher, ſondern hetruriſcher und römiſcher Gebrauch, und der Künſtler hat ihn folglich hier ganz unrecht an einem Gegenſtande aus dem heroiſchen Zeitalter angebracht. Übrigens trugen die römiſchen Frauen die Bullen am Halſe,[4]) und auf einem bemalten Glaſe des Muſeums der vaticaniſchen Bibliothek hat der chriſtliche Maler auch der Eva eine ſolche Bulle zum Schmuk gegeben.[5])

1) Numiſm. muſ. Piſan. tab. 62. n. 3.

2) Pind. [Olymp. VII. v. 1 — 5. et Schol.]

3) L. 2. eleg. 1. v. 53.

4) Plutarch. Quæſt. Rom. [t. 7. p. 157. edit Reiſk. Plutarch redet nur von Bullen der Knaben. Man vergleiche auch den 2 Band 186 — 187 S.]

5) Buonarr. oſſerv. ſopra alcun. vetr. tav. 1. p. 11.

Man bemerke auch die Tritonen, welche auf einer Muſchel, *buccinum* genañt, blaſen und an der Spize des großen Thors eines Gebäudes, das einen königlichen Palaſt vorſtellt, befindlich ſind. Macrobius, der ſolcher Tritonen, die in Rom oben am Giebel der Tempel des Saturnus ſtanden, Erwähnung thut, behauptet, dieſelben zeigen ſymboliſch an, daß die Geſchichte von des Saturnus Zeitalter hernach ſo zu ſagen redend geworden, da ſie vorher ſtum̃, dunkel und unbekañt geweſen ſei.[1]) Allein dieſes angebliche Symbol der Geſchichte verliert die vorausgeſezte Bedeutung durch die Tritonen auf unſerm Denkmal und auf einem andern eben derſelben Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani; ſo wie ebenfalls durch diejenigen, welche über einem andern Tempel auf einem Basrelief, das im Campidoglio in den Zimmern der Conſervatoren befindlich iſt und die vier Jahrszeiten vorſtellt, imgleichen auf einigen andern zu ſehen ſind, welche ſich oben an einem Gebäude auf einem Basrelief des Hauſes Mattei befinden, das hierin einer großen Urne im Hauſe Barberini ähnlich iſt; anderer Kunſtwerke nicht zu gedenken. Man kañ daher nicht annehmen, daß alle die Gebäude und Gegenden, die auf dieſen Denkmalen vorgeſtellt ſind, dem Saturnus geheiligt waren. Ich glaube alſo, daß die Tritonen hier nichts anderes bedeuten, als die übrigen Zieraten, die man auf den Giebeln der Gebäude anbrachte: daß ſie nämlich nur die Stelle anderer Statuen einnehmen, die man ſonſt darauf zu ſezen pflegte, und die nicht mehr Anſpielung auf ihre Gebäude haben, als die Ziegen an den Eken eines Giebels an einem kleinen Tempel, der auf einer Münze der Familie Petilia abgebildet iſt, zu haben ſcheinen.

1) Saturnal. l. 1. c. 8. p. 184.

Es befand ſich im vorigen Jahrhunderte zu Rom eine groſse Begräbniſsurne, wovon ſich die Zeichnung in der Samlung des Herrn Generals von Walmoden in Hanover, Commandanten der königlichen groſsbritannischen Garde zu Pferde, erhalten hat. Auf derſelben war die Geſchichte von der Phädra und dem Hippolytus vorgeſtellt. Auf der Vorderſeite dieſes Denkmals erſchien Hippolytus, im Begriffe, mit ſeinen übrigen Gefährten auf die Jagd zu gehen; auch waren eilf nakte Männer mit zwei Pferden und vielen Hunden, nebſt der Pflegerin der Phädra in bittender Stellung neben dem Hippolytus, darauf abgebildet. Hippolytus hält einen zuſammengerollten Brief, den ihm eben jene Pflegerin gegeben hat, woraus aber der Zeichner, der wahrſcheinlich die ganze Vorſtellung nicht verſtand, eine vierekichte Form gemacht hat. Auf der einen Seite ſizt Phädra troſtlos in einer Geſellſchaft vieler Frauen, die ihr beiſtehen und ſie unterſtüzen. Zwei derſelben ſpielen auf der Cithar, die derjenigen ſehr ähnlich iſt, auf welche ſich Phädra im andern von mir erklärten Basrelief ſtüzt. Die Pflegerin, die als die nächſte ſich vorzüglich bemühet, ſie zu tröſten, hebt ihr den Schleier oder das Tuch, womit ihr Kopf bedekt iſt, auf. Neben dem Stuhle der Phädra ſteht ein kleiner geflügelter Amor, der einen Pfeil losdrükt. Hierauf müſste nun die Zeichnung der andern Seite folgen; allein ſie hat ſich nie vorgefunden.

Dreizehntes Kapitel.

Ödipus.

I.

[Numero 103.]

Auf dem Bruchſtüke einer Urne im Hauſe Rondinini, hier unter Numero 103, iſt Ödipus, König von Theben, vorgeſtellt, wie er ſich entweder ſelbſt des Geſichts beraubt hat, oder deſſelben nach der Behauptung des alten Geſchichtſchreibers Hellanikus [1]) von den Sklaven des Lajus beraubt worden iſt, als er ſich einſt in Geſellſchaft ſeiner Söhne Eteokles und Polynices von Theben entfernte, weil dieſe ihn zur Abreiſe zwangen; daher er ſich auch bei Sophokles beklagt, daß ihn dieſelben aus ſeinem Vaterlande verbañt hätten. [2])

Man erblikt darauf zwei Jünglinge, ſowohl nach den Geſichtszügen, als nach der Stellung, von verſchiedenem Alter. An der entſchloſſenen Stellung des einen erkeñt man leicht den Eteokles, mit dem Spieße in der Hand, wie er mit unwilliger Mine ſich nnch der verſtümmelten Figur hinwendet. Der jüngere Bruder, Polynices, ſcheint ſich gegen den Vater weniger hart zu bezeigen, indem man auf ſeinem Geſichte das Mitleiden ausgedrükt ſieht,

1) Schol. Eurip. Phœniss. v. 61.

2) Sophocl. Œdip. Colon. v. 1304.

wiewohl die mit ſeinem ältern Bruder gemeinſchaftlich vorgenommene Entführung eines blinden Vaters aus ſeiner Heimat dawider ſtreitet.

Man erkent am Ödipus die königliche Würde an dem Diadema, welches ſein Haupthaar umgibt. Dieſes Haar aber iſt nicht lokicht, wie bei den Figuren anderer griechiſchen Helden; ſondern ſteif und gerade, um, wie ich glaube, auch dadurch die unglükliche Lage dieſes Königs auszudrüken. Er trägt überdies einen langen Mantel, der auf der linken Schulter zugeknüpft iſt, um ihm durch denſelben noch ein anderes königliches Wahrzeichen zu geben, wie ich ſchon unter Numero 65 bei dem Talar des Euryſtheus, Königs von Mycenä, bemerkt habe. Er geht auf den Spizen der Füße, wie ein Menſch, der wider Willen fortgezogen wird. An der linken Seite hängt ihm das Schwert herab, mit welchem er dem Seneca zufolge ſich die Augenwimpern abſchnitt.[1] Beim Sophokles hingegen übt Ödipus dieſe ſchrekliche Rache an ſich ſelbſt mit den Schnallen, die er von dem Leichnam der Jokaſte genommen hat, aus.[2]

Die von der verſtümmelten Figur übrig gebliebene Hand, die eine weibliche Figur hat, ſtellt eine von den Töchtern des Ödipus vor, und die Art, wie ſie ausgeſtrekt iſt, deutet Trauern und Wehklagen an, indem die Töchter den unmenſchlichen Charakter ihrer Brüder verabſcheuten, welche aller kindlichen Liebe entſagt, aus bloßer Begierde zu herſchen, ihren Vater auf die Art behandelt hatten, und daher von demſelben mit Verwünſchungen und Fluch überhäuft wurden.

Die beiden Bogen an der Mauer ſcheinen die

1) Œdip. v. 935.

2) Œdip. Tyr. [v. 1264.]

Thore von Theben zu ſein und ſtellen, da ſie ſo nahe bei einander ſind, wahrſcheinlich nur eines von den ſieben Thoren vor, welche die Stadt hatte. Der Künſtler hat ſich wahrſcheinlich nach den Thoren der römiſchen Städte gerichtet, welche zwei Bogen oder Eingänge zu haben pflegten, wie man noch an verſchiedenen alten Thoren in Rom ſehen kañ. Die Alten bauten indeſſen auch Thore mit drei Bogen, wie aus dem neulich entdekten Thore der alten Stadt Pompeji erhellet. Der gröſste von dieſen Bogen in der Mitte diente für die Wagen; die beiden Nebenbogen aber, welche niedriger und enger waren, für die Fuſsgänger.

II.

[Numero 104.]

Auf dem andern Bruchſtüke unter Numero 104, welches von einer Zeichnung genommen iſt, ſcheint mir der Hauptinhalt des Trauerſpiels des Sophokles, das er Ödipus Koloneus, oder Ödipus ohne das Licht der Augen, betitelt, vorgeſtellt zu ſein; nämlich wie er zu Thebä in Böotien des Throns entſezt und mit ſeiner Tochter Antigone in den heiligen Hain der Eumeniden ohnweit Athen gekommen iſt, wo er dem Orakelſpruche zufolge das Ende ſeines Elends finden und ſein mühſeliges Leben endigen ſollte.

Als er nun hier angekommen war, und ſich auf einen von den Sizen niederlieſs, 1) die um den Tempel herum befindlich waren, in welchen aber niemand hineingehen durfte, bis er den Eumeni-

1) Sophocl. Œdip. Colon. v. 85.

:n geopfert hatte: [1]) wurde ihm von den alten
ltern des Orts befohlen, ſich zu entfernen. Nach-
m er ihnen aber ſeinen Namen geſagt und ſein
rlangen eröfnet hatte, dem Könige Theſeus
t Athen einige Geheimniſſe von großer Wichtig-
: mitzutheilen: ſo lehrten ſie ihn die Opferge-
uche, wodurch er ſich den Göttinen angenehm
hen könte. Es war dieſes ein Opfer, das aus
r bloßen Libation von Waſſer und Honig beſtand
ohne Feuer verrichtet wurde, indem dieſes bei
Anrufung der Eumeniden verboten war. [2])
ein ſolches Opfer ſowohl von Ödipus ſelbſt,
auch von einem andern verrichtet werden kon-
) ſo hatte der Verfertiger unſeres Marmors die
heit, es von einem der alten Hüter verrichten
ſſen, welcher daher mit der einen Hand etwas
ges ausgießt, mit der andern aber eine Schale
worin vielleicht der Honig befindlich ſein ſoll;
Handlung, die man durch *libare pateras* aus-
. [4])
war dem Ödipus ferner befohlen, nicht
ſondern ſtumme Gebete zu den Göttinen zu
. [5]) Er hat auf unſerm Marmor den Kopf
n Mantel verhüllt, entweder weil er ſich ſchämt,
ſich hat zu erkennen geben müßen, ſo wie ſich
les beim Euripides das Geſicht bedekt,
haam, ſeine eigenen Söhne umgebracht zu
6) oder weil diejenigen dieſes zu thun pfleg-

l. v. 125.

ley. not. in Æschyl. Eumenid. v. 70.

ocl. l. c. v. 500.

Æn. l. 7. v. 133.

ocl. l. c. v. 489 et 496.

ul. fur. v. 1159 et 1198.

ten, welche, wie Ödipus, dem Tode nahe waren; [1]) oder endlich, weil dieſes bei allen Opfern gewöhnlich war, bei denen ausgenommen, die man dem Saturnus brachte. Er ſcheint übrigens ſolche ſtumme Gebete herzumurmeln, welche an einem andern Orte von Sophokles κεκρυμμενη βαξις genañt werden. [2]) Da er ferner den Befehl erhielt, an dem Orte der Libation dreimal neun Olivenzweige oder drei Bündel, wovon jedes aus neun Zweigen beſtände, zurükzulaſſen (deñ das Wort κλωνες bedeutet bet Sophokles, dem Heſychius zufolge, ſowohl Zweige als Ruthen, ῥαβδοι): ſo ſieht man dieſe drei Bündel auch auf unſerm Marmor, von denen Ödipus eines in der rechten Hand hält. Die übrigen beiden hat Antigone, welche, ſtatt dem Vater auch dieſe hinzureichen, wie er es durch das Ausſtreken der andern Hand zu erwarten ſcheint, vielmehr von der heiligen Verrichtung abgewendet und mit dem Kopfe anderswohin gerichtet ſteht, gleichſam um zu ſehen, wañ der längſt gewünſchte Theſeus erſcheinen werde.

Übrigens war die neunfache Zahl dieſer Zweige bei den heiligen Gebräuchen der Sühnopfer feſtgeſezt; [3]) und das gegenwärtige Opfer des Ödipus war gerade ein Sühnopfer wegen der von ihm, wiewohl wider Willen, begangenen Blutſchande.

Ich muß hiebei noch bemerken, daß es auch ein allgemeiner Gebrauch war, bei Anbetung der Götter einen Olivenzweig in den Händen zu haben, [4])

1) Aristot. rhet. l. 2. c. 6.

2) Electr. [v. 631.]

3) Ovid. metam l. 10. v. 434. Propert. l. 2. eleg. 24. v. 2. Conf. Joh. Protospat. Exeg. in Hesiod. oper. p. 183.

4) Porphyr. de antr. Nymph. p. 122.

den man θαλλος nañte.[1] Die Urſache davon war theils, weil man glaubte, daß die Olive jedes Übel entfernt halte,[2] theils auch, weil ſie als Symbol des Friedens auf den Frieden anſpielen koñte, den man von den Göttern erbat. Ich kañ daher nicht unterlaſſen, hier eines vom berühmten Bianchini begangenen Irrtums zu erwähnen,[3] indem er das Wort δραγματα, wie man es bei Kallimachus lieſt: ἱερα δραγματα αςαχυων,[4] auf gewiſſe obrigkeitliche Stäbe, die auf einem geſchnittenen Steine befindlich ſind, beziehet. Er glaubt daher, daß dieſes Wort ſo viel als Ruthen oder Zweige ſagen wolle und führt des Salmaſius Autorität dabei an;[5] da dieſer doch der gewöhnlichen, von allen übrigen angenommenen Meinung folgt, nach welcher man eine Handvoll Ähren darunter verſteht.

Um mich aber nicht von des Ödipus Geſchichte zu entfernen: ſo muß ich weiter anführen, daß man lieſt, es ſei ihm befohlen worden, den Rand des Opfergefäßes mit Wolle von jungen Schafen einzufaſſen,[6] indem die Wolle ein weſentliches Erfoderniß bei den Opfergebräuchen war.[7] Wenigſtens erkläre ich das Wort νεαρας auf dieſe Art. Da man ihn nun auf unſerm Marmor auf einem Size, der mit einer Thierhaut bedekt iſt, erblikt, welches auch aus dem Thierkopfe, der zu ſeinen Füßen liegt,

1) Pollux, l. 1. segm. 28.

2) Suid. v. δαφνινην.

3) Istor. univ. p. 555.

4) Hymn. in Del. v. 283.

5) Explicat. Inscr. Herodis Attic. p. 19.

6) Sophocl. Œdip. Colon. v. 487.

7) Græv. lect. Hesiod. c. 25. p. 126.

zu erſehen iſt: ſo köñte man ſagen, daß das Sizen auf der Haut des getödeten Thiers ein anderer heiliger Gebrauch geweſen ſei, den man bei den Opfern der Eumeniden beobachtet und den der Künſtler hier ausgedrükt habe. Dieſes hätte alsdañ einige Ähnlichkeit mit der Art, wie man das Orakel des Amphiaraus um Rath fragen mußte, da nämlich die um Rath fragende Perſon auf der Haut eines dieſem Helden geopferten Widders einſchlafen mußte, von dem man glaubte, daß er die Orakelſprüche ertheile. [1])

Es verdient bemerkt zu werden, daß die Figuren bei dieſem Opfer nicht, wie ſonſt gewöhnlich war, das Haupt mit Olivenkränzen umwunden haben, und doch war dieſes, der Sappho zufolge, ein Gebrauch, um die Opfer den Göttern dadurch deſto angenehmer zu machen. [2]) Man köñte daraus vielleicht ſchließen, daß man bei den Opfern der Eumeniden dieſe Gewohnheit, ſich den Kopf zu umkränzen, mit ihrer Härte und Strenge für unvertragbar gehalten habe.

Aus dieſem Kunſtwerke erhält alſo die oben angeführte, bis izo nicht gehörig verſtandene Stelle des Sophokles mehr Deutlichkeit, und man lernt daraus in Rükſicht auf die alten Opfergebräuche nunmehr beſtim̃ter einſehen, was bei den Trankopfern, die man den Eumeniden zu bringen pflegte, eigentlich beobachtet wurde.

1) Pausan. l. 1. [c. 34.]

2) Athen. l. 15. [c. 5. n. 16.]

Vierzehntes Kapitel.

Die Helden vor Theben.

I.

[Numero 105.]

Der Käfer in Carneol, der ſich im ſtoſchiſchen Kabinet befindet [1]) und unter Numero 105 aufgeführt iſt, hätte vielleicht an der Spize aller in dieſem Werke enthaltenen Denkmale ſtehen ſollen, wen̄ man ſie nämlich nicht nach dem fabelhaften oder nach dem hiſtoriſchen Inhalte, wozu ſie gehören, ſondern nach ihrem Alter hätte ordnen wollen. Dieſes zeigt ſich an gegenwärtigem ſo vorzüglich geſchnittenen Steine ſowohl durch den Styl in der Zeichnung, als auch durch die hetruriſchen Buchſtaben der unter den Figuren befindlichen Namen. Dieſe ſind Tydeus, Polynices, Amphiaraus, Adraſtus und Parthenopäus, fünf von den ſieben Helden im Feldzuge wider Theben, die von den Alten Halbgötter genan̄t werden. [2]) Die oben erwähnten fünf Helden ſtehen hier und berathſchlagen ſich mit einander. Die erſten drei Namen ſind von der Rechten nach der Linken, die beiden übrigen aber von der Linken nach der Rechten geſchrieben.

Die Geſchichte dieſes Feldzugs des Adraſtus, Königs von Argos, und ſeiner Bundsgenoſſen gegen

1) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 3 Kl. 2 Abth. 172 Num. G. d. K. 3 B. 2 K. 18 §. Note.]

2) Procl. in Hesiod. opra. A. p. 46.

den Eteokles, König von Theben, iſt bekañt. Seine Abſicht dabei war nicht ſowohl, den Bruder dieſes Königs, Polynices, wieder auf den Thron zu ſezen, indem dieſe beiden Söhne des Ödipus eine Übereinkunft getroffen hatten, wechſelſeitig die Regirung zu führen: als vielmehr ſich ſelbſt wegen der ſeinem Abgeſandten Tydeus zugefügten Beleidigung an ihm zu rächen. Ich brauche daher nichts weiter darüber zu ſagen; beſonders da wir eine ganze Abhandlung über dieſen geſchnittenen Stein haben, worin der Verfaſſer alle Stellen aus den alten Schriftſtellern, die davon handeln, geſammelt hat.[1])

Es bleibt mir alſo nichts zu bemerken übrig, als die Stellung des Parthenopäus mit übereinander geſchlagenen Füßen, wie Polygnotus den Hektor zu Delphi gemalt, der aber noch dieſes Beſondere hatte, daß er das linke Knie mit beiden Händen hielt,[2]) wie Jaſon bei Apollonius:

αμφοτερῃσι περι σχετο γυνατα χερσι,[3])

eine Stellung, die denen eigen iſt, welche ſehr betrübt ſind.[4]) Er iſt in ſeinen Mantel gehüllt, wie Homerus den Priamus beſchreibt: εντυπας εν χλαινῃ κεκαλυμμενος,[5]) eine Redensart, die nach dem Scholiaſten dieſes Dichters und nach dem des Apollonius,[6]) jemand bedeutet, um deſſen Glie-

1) Antonioli antica gemma etrusca spiegata con due dissertazioni. Pisa 1757. 4. [S. d. K. a. a. O.]

2) Pausan. l. 10. [c. 31.]

3) Argonaut. l. 3. v. 706.

4) Conf. Vales. not. in Ammian. l 29. c. 2. p. 560.

5) Ιλ. Ω. XXIV. v. 163.

6) Schol. Apollon. Argonaut. l. 1. v. 264.

der das Tuch ſich ſo dicht anſchließt, daß es der τυπος oder die Figur des Körpers zu ſein ſcheint. Das Einwikeln auf dieſe Art in das Tuch (χλαινη) wird auch περιχλαινιζεσθαι genañt. [1]

Die ovale Form des Schildes von Adraſtus mit zwei halbzirkelförmigen Einſchnitten war nicht blos ein eigentümliches Merkmal der Schilde der Thebaner, welches Bianchini zu behaupten ſcheint; [2] deñ auſſer daß man das Gegentheil davon am Adraſtus ſieht, hatten auch die Schilde der Spartaner dieſelbe Form, wie dieſes aus den in Marmor erhoben gearbeiteten Schilden, welche den Namen des Archidamus, Königs von Sparta, tragen, und die Fourmont beim Umwühlen der Ruinen des Tempels des Apollo zu Amyklä in Lacedämonien fand, erhellet. [3]

II.

[Numero 106.]

Wie der vorige Stein alle übrigen in Rükſicht auf das Altertum übertrift, ſo geht der folgende unter Numero 106 aufgeführte allen hetruriſchen geſchnittenen Arbeiten in Anſehung der Vortreflichkeit der Kunſt vor, und er kañ gewiß den erſten Plaz behaupten, indem man auf demſelben die tiefe Einſicht in die Wiſſenſchaft mit der Geſchiklichkeit in der Ausführung vereinigt findet; ſo daß, da ich noch keinen hetruriſchen geſchnittenen Stein gefunden habe, der mit dieſem verglichen werden köñte,

1) Suid. v. περιχλαιν.

2) Istor. univ. p. 278.

3) Mémoires de l'Acad. des Inscript. et bell. lettr. t. 16. p. 102.

die gegenwärtige Gemme in Abſicht auf Vollkommenheit nach meiner Meinung als Norm und Regel des Styls dieſer Nation angenommen werden köñte. Da der Charakter deſſelben übrigens eine zu ſtarke Andeutung und Überladung war, — zwei Eigenſchaften, welche ihren Grund in dem Prahlen mit der Wiſſenſchaft hatten — ſo bewirkte dieſes, daß ihren Werken die Gratie und die vollkommene Idee der Schönheit fehlte. 1)

Es wird auf dieſem geſchnittenen Steine Tydeus, Vater des Diomedes und einer der ſieben Helden im Feldzuge wider Theben, vorgeſtellt, und zwar wie er, nachdem er in der Eigenſchaft eines Abgeſandten von Adraſtus und den übrigen Verbündeten an den thebaniſchen König geſchikt worden war, wieder nach Argos zurükkehrt und in einem Hinterhalte der funfzig Bewafneten, den ihm Eteokles treuloſerweis gelegt hatte, mit einem Wurfſpieße verwundet iſt. Tydeus aber vertheidigte ſich ganz allein mit ſolcher Tapferkeit, daß er die funfzig bis auf einen einzigen, der die Nachricht davon nach Theben brachte, erlegte.

Aus der Schilderung des Tydeus, die Statius in folgenden Verſen von ihm macht:

. . . . . . quamquam ipse videri
Exiguus, *gravia ossa* tamen, *nodisque lacerti*
Difficiles; nunquam hunc animum natura minori
Corpore, nec tantas ausa est includere vires, 2) —

köñte es ſcheinen, als habe er denſelben geſchnittenen Stein vor Augen gehabt; ſo ähnlich iſt der Held des Dichters dem des Künſtlers.

1) [Man ſehe G. d. K. 3 B. 2 K. 19 §. Note.]

2) Theb. l. 6. [v. 643.]

III.

[Numero 107.]

Das Seitenſtük dazu unter Numero 107, wel-
s im Kabinet des Herrn Chriſtian Dehn be-
dlich iſt und das Bild des nämlichen Helden vor-
lt, dient mit den beiden vorhergehenden zum
weiſe meiner Behauptung in der vorläufigen
handlung, daß nämlich die hetruriſchen Künſt-
da es ihnen an Gegenſtänden aus der vater-
)iſchen Geſchichte fehlte, die Vorſtellungen auf
n Kunſtwerken aus der Fabel und Geſchichte der
:chen hernahmen. Tydeus erſcheint hier von
Thebaner Menalippus in der Belagerung
Theben tödlich verwundet.[1]) Er hebt den Kopf
e Höhe und richtet ſeine Blike nach den Mauern
'elagerten Stadt, von wo der tödliche Streich
ımen war. Weñ dieſer Gegenſtand von einem
'iſchen Künſtler in Stein geſchnitten wäre: ſo
: er vielleicht der Beſchreibung zufolge, welche
ylus von dem Schilde dieſes Helden gibt,[2])
igur deſſelben umgekehrt vorgeſtellt haben, da-
: die kleinen Schellen, welche am Schilde ſelbſt
jt waren, um durch das Getön derſelben dem
Schreken einzujagen, hätte andeuten können.
)ides gibt dem Rheſus, Könige von Thra-
einen ähnlichen Schild mit kleinen Schel-
So viel ich aus dieſem Dichter abnehmen kañ
)ieſelben inwendig an dem Riemen angebracht,
lchem man den Schild am Arm befeſtigte,
dieſer Riem weder zu den Zeiten dieſes

san. l. 9. [c. 18.]

:. Theb. [v. 363.]

;. v. 383.

Krieges, noch in dem trojaniſchen, bereits im Gebrauche war, wie ich hernach bei Numero 109 zeigen werde. [1])

IV.

[Numero 108.]

Das Bruchſtük unter Numero 108 iſt von gebrañtem Thone, aber in einem ſo hohen Style, daß der Ritter Peter Leo Ghezzi, aus deſſen in der vaticaniſchen Bibliothek befindlichen Zeichnungen das Kupfer copirt worden iſt, geſtand, er habe unter der großen Menge von Kunſtwerken aus dieſer Materie keine geſehen, welche ſo meiſterhaft gearbeitet wären und dem gegenwärtigen zur Seite geſtellt werden köñten. Es verdiente daher wohl ein ſo vortrefliches Denkmal der Kunſt aufbewahrt zu werden, ſei es auch nur durch ein Kupfer, weñ gleich der darauf vorgeſtellte Gegenſtand ſchwer zu erklären iſt, indem er nur noch blos in den Köpfen der beiden darauf modellirten Figuren beſteht. Ich will indeſſen das, was mir wahrſcheinlich dünkt, hier angeben. Ich glaube nämlich darauf den Amphiaraus, Beſizer eines dritten Theils des Königreichs Argos und einen der ſieben Helden, welche dem oben erwähnten Kriege wider Theben beiwohnten, nebſt ſeiner Gemahlin Eriphyle, zu erbliken. Da Amphiaraus, vermöge ſeiner Sehergabe wußte, daß er umkommen müße, weñ er mit den übrigen fünf Helden, die ſich mit Adraſtus wider Theben verbunden hatten, zöge, ſo wie auch alle übrigen Verbundene, Adraſtus allein ausge-

1) [Man ſehe auch die Note oben auf S. 312 — 313.]

nommen, in dieſem Kriege fallen würden: ſo weigerte er ſich, Theil daran zu nehmen.

Zu derſelben Zeit waren die alten Zwiſtigkeiten zwiſchen ihm und Adraſtus, dem Beſizer der beiden übrigen Drittheile des Königreichs Argos, von neuem erwacht. Nachdem Adraſtus aus dem Lande vertrieben und nach Sicyon ſeine Zuflucht zu nehmen gezwungen worden, erleichterte er ſich ſeine Rükkehr dadurch, daß er dem Amphiaraus ſeine Schweſter Eriphyle zur Gemahlin gab. Nichts deſtoweniger entſtanden bald darauf neue Streitigkeiten in Abſicht auf das Reich zwiſchen ihnen. Um dieſelben beizulegen, kamen ſie beide dahin überein, der Eriphyle die Entſcheidung zu übertragen; welche Gelegenheit die übrigen wider Theben verbundenen Fürſten benuzten, um ſich mit Amphiaraus zu verbinden. Eriphyle, welche Polynices durch ein goldenes Halsband, das er von Theben mitgebracht hatte und das von Vulcanus für die Venus verfertigt, von dieſer Göttin aber der Harmonia, Gemahlin des Kadmus, verehrt worden war, gewonnen hatte: entſchied den Streit zu Gunſten ihres Bruders Adraſtus, und vermochte ihren Gemahl, dem Bündniſſe der übrigen Fürſten wider Theben beizutreten. [1]) Mit dieſer vorläufigen Bemerkung iſt daher die erſte Idee meiner Muthmaßung in Anſehung des Inhalts des gedachten Kunſtwerkes aus dem ehrwürdigen Kopfe in mir entſtanden, welcher, obwohl mit dem Helme bedekt, doch nicht eine kriegeriſche Mine, ſondern vielmehr ein ruhiges Nachſinnen zeigt, in welchem man jenen heiligen Seherblik, der dem Apollo beigelegt wird, wahrnimt, ſo wie ihn Philoſtratus nach einem alten Gemälde des Amphiaraus

1) Diod. Sic. [l. 4. c. 86.]

ſelbſt uns beſchreibt; [1]) ja man erblikt darin auch ſelbſt den Charakter dieſes Helden, „welcher (dem „Aſchylus zufolge) nicht ſuchte gut zu ſcheinen, „ſondern es in der That zu ſein, indem er in der „tiefen Furche ſeiner Seele jene Samenkörner be„fruchtete, aus welchen die weiſen Rathſchläge her„vorkeimen.“ [2]) Zu gleicher Zeit bemerkt man auf ſeinem Geſichte, wie dieſes auch ſchon bei einer Statue deſſelben der Fall war, [3]) den geheimen Kummer über die von ihm vorhergeſehenen unglüklichen Folgen, welche der Krieg gegen Theben nach ſich ziehen würde. Daher koñte ihm auch als einem Seher und als einer dem Apollo geweihten Perſon ein mit dem Lorbeerzweige umwundener Helm gegeben werden, eben ſo wie der Helm des Prieſters Umbro bei Virgilius mit einem Ölzweige umwunden war:

Fronde super galeam et felici comtus oliva. [4])

Statius ſcheint dieſen Dichter nachgeahmt zu haben, indem er auch dem Amphiaraus einen gleichfalls mit Ölzweigen geſchmükten Helm gibt, [5]) ſo daß dieſer alſo an unſerer Figur ein deſto deutlicheres Keñzeichen ſein würde.

Die weibliche Figur, auf deren Geſichte ſich ein gewiſſes ungeduldiges Verlangen nach dem, was ihr von weitem verſprochen worden, zeigt, ſtimt ſehr gut zu dem Halsbande, als der Triebfeder, welche die Eriphyle bewog, ihren Gemahl zu verrathen. Das,

1) L. 1. Icon. 27. p. 802.

2) Sept. Theb. [v. 552.]

3) [Analecta, t. 2. p. 466. t. 3. p. 170. edit. Jacobs.]

4) Æn. l. 7. v. 751.

5) Theb. l. 4. v. 217. l. 8. v. 175.

was ſie in der linken Hand hält, gleicht dreien Spießen, um ſie vielleicht den verbündeten Fürſten als Beweiſe zu zeigen, daß ſie ihren Gemahl überredet habe und daß derſelbe bereit ſei, ſich mit ihnen in dem vorhabenden Kriege zu vereinigen.

Der Helm auf unſerm Basrelief ſcheint das Wort τριφαλεια, τρυφαλεια zu erklären, welches man bei Homerus[1]) als gleichbedeutend mit *triplex juba*, das nach dem Virgilius dem Helme des Turnus zukam, lieſt;[2]) deñ man ſieht daraus zwei Reihen gerader und verſchnittener Haare, zwiſchen welchen andere längere Haare hinten herunterfallen, die an dem Helme, welchen Statius dem Hippomedon gibt, eine weiſſe Farbe hatten.[3]) Einen ähnlichen Helm trägt die von Aſpaſius in Stein geſchnittene Pallas.[4]) Der Theil des Helmes, der über der Stirn hervorragt, hieß γεισσον,[5]) suggrundium, weil er dem Helme und dem Kopfe ohngefähr denſelben Dienſt that, wie die Dachtraufe den Häuſern.

Übrigens iſt unter allen auf den vorher aufgeführten Denkmalen dieſes Werks abgebildeten Helden, Amphion unter Numero 89 allein ausgenommen, Amphiaraus der erſte, der einen Bart hat: alle übrigen, weñ auch das mäñliche Alter an ihnen ausgedrükt iſt, ſind bartlos, vorzüglich auf den hetruriſchen Kunſtwerken. Das Urtheil des Paters Antonioli[6]) iſt daher falſch, weñ er aus der unbärtigen Figur eben dieſes Amphiaraus, die auf

1) [Ιλ. T. XIX v. 382.]

2) Æn. l. 7. v. 785.

3) Theb. l. 4. v. 130.

4) Stosch pierr. gravées, pl. 13.

5) Pollux, l. 1. segm. 135.

6) Dissert. 2. p. 86.

dem vorher angeführten geſchnittenen Steine gearbeitet iſt, behaupten will, der Künſtler habe einen Fehler begangen, daß er dieſen Helden, ſo wie den Adraſtus, ohne Bart vorgeſtellt hat: da er ſich vielmehr nur nach dem Gebrauche ſeiner Zeit oder Nation, oder nach dem Zeitpunkte, in welchem die erwähnten Helden lebten, richten mußte. Er wagt ferner die Behauptung, daß der geſchnittene Stein, da die Gewohnheit, den Bart zu ſcheeren, im fünften Jahrhunderte zu Rom eingeführt worden ſei, nicht ſo alt ſein könne, als man vorgebe, und daher vielleicht in das fünfte Jahrhundert dieſer Stadt gehöre; folglich der Künſtler ein Römer wäre. Übrigens ſcheint das Bruchſtük, von welchem dieſe Zeichnung genommen iſt, dasjenige zu ſein, welches im Kabinet des Collegii Romani aufbewahrt wird.

V.

[Numero 109.]

Die Figur des knieenden Helden (γνυξ εριπων) unter Numero 109 mit dem Schild am Arme befindet ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Nach dem Diadema zu urtheilen, das er um die Stirn hat, muß es ein König ſein, und zwar ein ſterbender König, den die Kräfte ſchon verlaſſen haben, indem er mit der rechten Hand den hintern Theil des Kopfes berührt, als ob er einen Schlag daran bekommen hätte.

Es kañ indeſſen dieſer Held keiner von denen ſein, welche in dem trojaniſchen Kriege blieben, indem nach der Einnahme von Troja alle griechiſchen Könige, welche dahin gegangen waren, geſund und glüklich wieder von da abreiſten. Es muß alſo wohl ein

König ſein, der vor der beſagten Belagerung jener Stadt lebte, und zwar wahrſcheinlich einer von den vorbenañten ſieben Helden im Zuge wider Theben, unter denen Kapaneus, König eines dritten Theils von Argos, beim Erſteigen der Stadtmauern von einem Wetterſtrahle getroffen ward und dadurch ſein Leben verlor. Es erſcheint dieſer König auf mehrern geſchnittenen Steinen in dem Augenblike vorgeſtellt, wo er ſein Leben endigt.[1] Auf einem, den Herr Chriſtian Dehn zu Rom beſizt, iſt auch der, Wetterſtrahl ausgedrükt, der ihn von der Leiter die indeſſen zerbrochen abgebildet iſt, herunter, warf. Bei den Alten war eine Statue eben dieſes Kapaneus, welche Tauriſcus verfertigt hatte, unter deſſen übrigen von Plinius verzeichneten Werken beſonders berühmt.[2] Selbſt die Form des Schildes trägt dazu bei, in unſerer Figur einen Argiver zu erkennen, indem die Schilde dieſer Nation groß und rund waren, wie man aus der Vergleichung abnehmen kañ, welche Virgilius zwiſchen dem Auge auf der Stirn des Polyphemus und zwiſchen einem argiviſchen Schilde anſtellt.[3]

An der inwendigen Seite des Schildes erblikt man zwei Griffe, welche die Griechen οχανον und οχανη nañten. Der in der Mitte befindliche iſt größer und diente dazu, den Arm hindurch zu ſteken, der zweite hingegen nach dem Rande zu war für die Hand beſtim̃t, um dadurch den Schild gehörig bewe-

1) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 3 Kl. 2 Abth. 175 — 176 Num.]

2) L. 35. c. 40. sect. 40. [n. 40. Keine Statue, ſondern ein Gemälde von Tauriſkus dem Maler, welcher von Tauriſkus dem Toreut ſowohl als von einem andern, der Bildhauer war, verſchieden iſt.]

3) Æn. l. 3. v. 637.

gen zu können. Wiewohl das oben angeführte Wort οχανον oder οχαννη nicht im Homerus vorkomt; deñ dieſer Dichter erwähnt durchaus keiner Griffe; daher man glaubt, daß zu den Zeiten des troianiſchen Krieges die Schilde nicht die Bequemlichkeit hatten, am Arme befeſtigt werden zu können. Man band daher, wie ich ſchon bei Numero 17 bemerkt habe, die Schilde vermittelſt eines Riemens, der πορπαξ hieß, an den Hals; ſo daß weñ man ſich ihrer nicht bediente, ſie auf der Bruſt, beim Zuge aber auf dem Rüken, herabhingen. Wollte man ſie wirklich gebrauchen, ſo hing man ſie auf den Arm. Es würde indeſſen, wo nicht unmöglich, doch ſehr ſchwer geweſen ſein, den Schild ohne Grif auf dem Arme zu befeſtigen, oder ihn in die Höhe zu heben, um den Kopf zu ſchüzen. Es gibt daher die geſunde Vernunft an die Hand, daß irgend etwas daran befindlich geweſen ſein müße, um ihn mit der Hand feſt zu halten und ſich deſſelben nach Bedürfniß zu bedienen. Dieſe richtige Betrachtung veranlaßt mich zu glauben, daß in jenen Zeiten der Schild ſchon einen Grif für die Hand, weñ gleich nicht für den Arm, gehabt habe. Das oben angeführte Wort, welches den Grif des Schildes bedeutet, kañ man in den folgenden Zeiten angenommen haben, um beide damit zu bezeichnen. Was übrigens dasjenige eigentlich ſei, was Homerus am Schild des Achilles θελαμων, lorum, neñt, wage ich nicht zu beſtimmen, weñ es anders nicht etwa ein Riemen war, um den Schild ſelbſt damit zu halten.[1] Da aber der Krieg wider Theben früher als der troianiſche geführt wurde: ſo kañ man den Verfertiger unſeres Kunſtwerkes nicht von dem Fehler frei ſprechen, einen Anachro-

1) [Man ſehe über οχανον und πορπαξ oben die Note auf S. 312 — 113.]

nismus in Anſehung des Coſtüms jener Zeiten begangen zu haben, indem er den Riemen in der Mitte des Schildes ausgedrükt hat, da doch derſelbe damals noch nicht ſtatt fand. Von dieſem Fehler iſt indeſſen kein einziger von den Marmorn frei, welche Gefechte aus dem heroiſchen Zeitalter vorſtellen, indem man an den Schilden, welche nach inwendig zu gekehrt ſind, den Grif am Rande ſehr ſelten, den Riemen in der Mitte für den Arm hingegen ſehr häufig ausgedrükt findet. Beide Griffe ſieht man übrigens auch auf dem Schilde Meleagers und eines andern Kriegers auf demſelben Marmor unter Numero 88.

Zweiter Abſchnitt.

Vom trojaniſchen Kriege.

Erſtes Kapitel.

Peleus und Thetis.

I.

[Numero 110.]

Zwei Basreliefs, welche die von der Liebe des Peleus beſiegte Thetis vorſtellen, ſind im Hauſe Mattei befindlich. Das eine iſt bereits von Bellori bekañt gemacht worden. 1) Er hält indeſſen die Erklärung deſſelben für ſehr ſchwer. Montfaucon erkeñt darin den Ehebruch des Mars und der Venus, und wundert ſich darüber, wie Bellori dieſes nicht habe darin finden können. 2) Das Zweite, von noch reicherer Compoſition, welches ich hier unter Numero 110 in Kupfer geſtochen liefere, hat, wie Herr Spence ſagt, ſchon lange den Scharfſiñ der Antiquare geübt. Dieſer Gelehrte hat es zwar bekañt gemacht; 3) aber die Zeichnung iſt ganz unrichtig, wie dieſes aus der Vergleichung mit unſerm Kupfer leicht erhellen wird: indeſſen ſchmeichelt er

1) Admir. ant. tab. 24.

2) Antiq. expliq. t. 1. pl. 48.

3) Polymet. dial. 7. p. 8.

ſich, der Ödipus dieſes verwikelten Räthſels zu ſein. Nachdem er die Hauptſigur auf dem Marmor für Mars erklärt und hernach ausgeſpürt hat, daß deſſen Gemahlin von den alten Völkern Italiens Nerine genañt worden ſei: [1]) rüſtet er ſich, alle übrigen Figuren dieſer Idee anzupaſſen, wie ich hernach zeigen werde. Deſſen ohngeachtet behaupte ich, wie ich es auch zu beweiſen hoffe, daß der wahre Inhalt beider Basreliefs derjenige ſei, den ich gleich anfangs angegeben habe.

Um die Fabel gehörig zu erklären, will ich vorausſchiken, daß die Parcen beſchloſſen hatten, Thetis müße einen Sohn, größer als der Vater gebären; [2]) dieſer Beſchluß blieb aber ein ſo großes Geheimniß, daß Jupiter ſelbſt, der ſterblich in ſie verliebt war, nichts davon erfuhr; wiewohl Einige wollen, daß Themis es ihm verrathen habe. Prometheus allein bekam, man weiß nicht durch welche Mittel, Keñtniß davon. Da er, nach Anderer Meinung, es war, der dem Jupiter die Sache entdekte: ſo zerbrach dieſer aus Dankbarkeit deſſen Ketten und machte ihn wieder von dem Felſen los, an welchem er gefeſſelt war, und wo er ohne Aufhören von einem Adler beunruhigt wurde. Als Jupiter nun um dieſes Geheimniß wußte und fürchtete, es möchte ihm eben ſo gehen, wie es ſeinem Vater ehedem gegangen war: ſo entſagte er der Liebe zur Thetis und beſtim̃te ſie für ſeinen Enkel Peleus. Da aber Thetis auf die Liebe des Jupiters ſtolz war, ſo verwarf ſie es durchaus, ſich mit jemand ehelich zu verbinden, der von einem ſterblichen Vater, dergleichen Äakus, Vater des Peleus, war, gezeugt worden ſei. Um alſo dieſer Vermählung zu entgehen,

1) Plaut. Trucul. act. 2. scen. 6. Aul. Gell. l. 13. c. 22.
2) Lucian. Dial. Prometh. et Jov. [in fin.]

nahm ſie mancherlei Thiergeſtalten an und verwandelte ſich zulezt gerade in dem Augenblike, da Peleus ſie umarmen wollte, in einen Tiger. Als dieſer es endlich müde wurde, ſich ſo getäuſcht zu ſehen, ſprach er den Proteus um Hülfe an. Dieſer ſtieg aus dem Meere hervor und rieth ihm, der Thetis nachzuſtellen und ſich ihrer zu bemächtigen, weñ ſie in ihrer Höhle während der Mittagshize ruhe, ſie alsdañ zu binden, und weñ ſie gleich ſich auf tauſenderlei Weiſe zu verwandeln ſuche, nicht entwiſchen zu laſſen. Da Thetis ſich nun auf dieſe Art von Peleus überwältigt ſah, erkañte ſie ſich für überwunden und überließ ſich ſeinen Umarmungen, welche die Geburt des Achilles, der nun wirklich größer als ſein Vater wurde, zur Folge hatten.

Ich will mich nicht dabei aufhalten, zu wiederholen, wie verſchieden die Schriftſteller dieſe Fabel erzählen. Ich habe mich blos an diejenigen gehalten, die ſich unſerm Marmor am meiſten nähern, nämlich an Ovidius und an den Scholiaſten des Statius, der nur darin abweicht, daß er das, was jener dem Proteus zuſchreibt, dem Neptunus beilegt.

Der junge Held, mit Schwert, Spieß und Schild bewafnet, iſt folglich Peleus, der auf die Thetis losgeht, um ſie, die ihm ſo oft entwiſcht war, mit neuen Kräften zu beſiegen. Zu den Füßen des Peleus ſteht ein Löwe, um die oben angeführten Verwandlungen der Thetis anzudeuten, indem ſich dieſelbe dem Pindarus zufolge auch in einen Löwen verwandelt hatte.1) Auf dem Kaſten des Cypſelus wand ſich eine Schlange aus der Hand der Thetis, während Peleus ſie umarmte.2) Einige

1) Nem. IV. v. 101.
2) Pausan. l. 5. [c. 18.]

wollen, daß er ſie endlich ganz überwunden habe, als ſie ſich in einen Blakfiſch verwandelt.[1] Dieſes lieſe ſich wohl hören, weñ die Figur dieſes Fiſches, die man auf einigen Münzen von Syrakus und einigen andern Seeſtädten in Großgriechenland erblikt, auf dieſe Verwandlung anſpielte.

Hinter dem Peleus ſizt Proteus mit ſolchem Haupthaar, wie man an den Meergottheiten gewohnt iſt.[2] Er hat ein groſes Steuerruder in der Hand; ein Seeungeheuer begleitet ihn und ſeine ganze Stellung ſcheint anzudeuten, als ob er den Ausgang des dem Peleus gegebenen Raths abwarten wolle. Unter dem Proteus ſizt Nereus, Vater der Thetis, welcher an der Muſchel, buccinum genañt, die er in der Hand hat, keñtlich iſt, gleichſam als warte er auf den Augenblik der Vollziehung der Hochzeit, um in dieſelbe zu ſtoßen, ſo wie Theokritus die Tritonen einführt, die um den in einen Stier verwandelten Jupiter und um die Europa herum tanzen und ein Hochzeitlied anſtimmen.[3]

Die lezte Figur von dieſem Haufen, nach oben zu halb nakt, iſt wahrſcheinlich Amphitrite, Gemahlin des Oceanus; indem oben an dem Haupte zwei Krebsſcheeren, welche, wie ich bereits bei der Erklärung von Phaetons Falle unter Numero 43 geſagt habe, ihr unterſcheidendes Merkmal ſind, hervorragen. Der Palmzweig, den ſie in der Hand hat, kañ auf die von Peleus überwundenen Schwierigkeiten anſpielen.

Über dem Kopfe Amphitritens iſt ein Theil des Thierkreiſes mit den Zeichen der Waage und des

1) Tzetz. Chil. l. 2. v. 657. Schol. in Lycophr. p. 24 et 26.

2) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 1312.

3) Idyll. XX. v. 15.

Skorpions angedeutet. Die erſtere, welche in der Mitte ſteht, kañ den Monat October vorſtellen:

Autumni reserat portas, æquatque diurna
Tempora nocturnis dispenso sidere Libra, [1])

in welchen man vielleicht die Vollziehung der Vermählung des Peleus und der Thetis ſezte. Auch köñten dieſe Himmelszeichen wohl auf den Inhalt dieſes Marmors anſpielen; deñ die Waage, welche der Venus geweiht iſt, deutet dem Macrobius zufolge an, daß dieſe Göttin Freundſchaften und Ehen ſtifte und knüpfe; [2]) der Skorpion aber, der dem Mars gewidmet iſt, zielt auf den martialiſchen Charakter desjenigen, der aus der Ehe des Peleus und der Thetis geboren werden ſollte. Und wirklich ſcheint auch der Skorpion, der auf dem Schilde des Cäſar Auguſtus, [3]) auf einem andern Schilde in der muſaiſchen Arbeit von Paleſtrina, ſo wie noch auf einem andern unter verſchiedenen Waffen, die ein Siegszeichen in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani vorſtellen, ausgedrükt iſt, gleichfalls Siñbilder, die ſich auf dieſe Krieger beziehen, zu ſein. Daſſelbe Symbol ſieht man unter den kriegeriſchen Zeichen der funfzehnten Legion auf dem berühmten Grabſteine eines gewiſſen Atimetus, welcher pullarius war, in dem Hauſe Albani. [4]) Endlich kañ man die Waage auch als eine Anſpielung auf die Gerechtigkeit des Achilles betrachten; ſo wie Manilius dichtet, daß Rom in demſelben Himmelszeichen geſtiftet worden ſei, um nämlich auf eine allegoriſche Art zu ſa-

1) Ausonii Eclog.

2) Saturnal. l. 1. c. 12. p. 202.

3) Ruben. dissert. de gemm. August. p. 212.

4) Gevart. Elect. l. 1. c. 2. p. 12. [Zoëga Bassirilievi p. 16.]

gen, daß die Römer die Herſchaft der Welt mehr durch Gerechtigkeit, als durch den Weg der Waffen, erlangt hätten.[1])

Thetis liegt indeſſen ſchlafend, den Kopf auf die linke Hand geſtüzt; der rechte Arm hingegen iſt über den Kopf gebogen, welche Stellung in einem Epigramme auf folgende Art beſchrieben wird:

Κειτο περι κροταφȣς πηχυν ἑλιξαμενη,[2])

„Er liegt mit über den Kopf zurükgebogenem Arme.“

Sie wird von denen gebraucht, welche, wie der uns von Lucianus beſchriebene Endymion,[3]) ruhen und entweder ausgeſtrekt liegen oder auf geraden Füßen ſtehen, wie man an einer Statue des Apollo im Muſeo Capitolino,[4]) ferner an zwei andern in der Villa Medici und Borgheſe, und an einem Hermaphroditen in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani ſehen kañ. Der Thetis zur Seite ſteht ein kleiner Amor, der eingeſchlafen iſt.

Der alte Mañ, welcher über dieſer Nymphe ſteht, ſchien mir anfänglich eine Fakel in der Hand zu haben, und ſie der Nymphe ſelbſt zu nähern. Dies iſt auch kein Wunder; deñ das Basrelief iſt ein wenig zu hoch aufgeſtellt. Die Fakel ließ mich an den Prometheus denken; ſowohl weil dieſer der Fabel zufolge das menſchliche Geſchlecht mit der Erfindung des Feuers bekañt machte: als auch deßwegen, weil er die entfernte Urſache dieſer Vermäh-

1) Astronom. l. 4. p. 103. edit. Jos. Scaliger. Conf Boxhorn. quæst. Rom. 33.

2) Ap. Ruhnken. epist. crit. 1. p. 48. [Analecta edit. Jacobs. t. 4. p. 45.]

3) Dial. Ven. et Lun. [med.]

4) Mus. Capitol. t. 3. tav. 13.

lung geweſen war und der Künſtler ihn alſo leicht hätte können mit anbringen wollen, um dieſes anzudeuten. Dazu komt noch, daß es gerade um Mittag war, als Peleus die Thetis überfiel, ſo daß der Künſtler auch dieſes durch den Prometheus mit ſeiner Fakel, als eine Anſpielung auf die brennenden Strahlen der Sonne, hätte können anzeigen wollen, indem einestheils einigen Mythographen zufolge zwiſchen ihm und Phöbus die engſte Vertraulichkeit herſchte,[1] und anderntheils ihm von Sophokles[2] und Euripides[3] das Beiwort Τιταν gegeben wird, welches nach der Meinung vieler Ausleger von der Sonne ſelbſt ſoll verſtanden werden.[4]

Als ich indeſſen dieſen vorausgeſezten Prometheus mit mehr Aufmerkſamkeit und vermittelſt eines Fernglaſes genauer betrachtet hatte, bemerkte ich an ſeinem Kopfe zwei kleine Flügel, ohngefähr wie ſie Mercurius zu haben pflegt. Dieſe kleinen Flügel ließen mich bald an der Schulter einen andern großen Flügel, nach Art der Schmetterlinge, entdeken. Ich hatte anfänglich dieſen Flügel in der Entfernung für einen Schild gehalten, der einer von den übrigen darauf befindlichen Gottheiten gehöre.

Nunmehr erkañte ich alſo in dieſer Figur den Morpheus, den Gott des Schlafs, indem man ihn auf mehrern Kunſtwerken auf dieſe Art abgebildet findet. Dahin gehört unter andern ein Basrelief in demſelben Palaſte, wo Morpheus über der ſchlafenden Ariadne auf der Inſel Naxos

1) Eustath. in Οδυσσ. Θ. VIII. p. 1598.

2) Œdip. Colon. v. 55.

3) Ion. v. 455.

4) Schol. Sophocl. l. c.

ſteht, als Bakchus ſich in ſie verliebte; ferner zwei Sarkophage im Muſeo Capitolino, wo Endymion auf dem Berge Latmos ſchlafend in den Armen des Morpheus liegt, gerade als Diana dahin kam und ihn betrachtete. Auf einem Basrelief in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani ſieht man einen den vorhergehenden Figuren ſehr ähnlichen Morpheus ſchlafend auf einen Stab geſtüzt, jedoch mit dem Unterſchiede, daß die Flügel an den Schultern Adlersflügel ſind.[1])

Nachdem ich den Morpheus an dieſen Attributen erkañt hatte, ſo zweifelte ich nicht mehr, daß jenes, was ich vorher für eine Fakel angeſehen, das Horn ſei, aus welchem Morpheus nach der uns von den Dichtern gegebenen Vorſtellung die Träume ausſchüttet.[2]) Auf unſerm Marmor gießt er aus dem Horne, welches er in der rechten Hand hat, einen Schlaf erregenden Saft auf die Thetis aus, um ſie in einen recht tiefen Schlaf zu verſezen, damit ſie nicht im Stande ſei, ſich den Umarmungen des Peleus zu entreiſſen. In der linken Hand hat er ein dem vorigen ähnliches, aber nicht umgeſtürztes Horn. Von dem erſteren glaubte man, daß es die göttlichen Träume, von dem zweiten aber, daß es die irdiſchen und materiellen Träume enthalte.[3]) Auf eben die Art ſieht man ihn auf einem Basrelief im Hauſe Giuſtiniani aus einem Horne den Schlaf bringenden Saft auf Endymion ausgießen.

Mit der linken Hand hält er noch auſſerdem auf unſerm Marmor eine Waſſeruhr, die den Sanduh-

1) [Zoëga Baſſirilievi tav. 93.]

2) Stat. Theb. l. 2. v. 144. l. 5. v. 199. l. 6. v. 27.

3) Schol. Οδυσσ. T. XIX. v. 562.

ren und derjenigen Uhr gleicht, welche Apulejus ſo beſchreibt: Ad dicendi spatium vasculum quoddam in vicem coli graciliter fistulato, ac per hoc guttatim deflua infusa aqua;[1]) um dadurch anzudeuten, daß Prometheus den rechten Zeitpunkt abgemeſſen hatte. Wahr iſt es, daß der Künſtler eines groben Anachroniſmus beſchuldigt werden kañ, indem von der Zeit der Vermählung der Thetis mit dem Peleus bis auf die Zeiten, wo dieſe Art von Uhren wahrſcheinlich bei den Griechen erfunden worden, mehrere Jahrhunderte verfloſſen ſind, wiewohl dieſelben bereits früher bei den Sineſen bekañt waren.[2]) Es iſt dieſes indeſſen ein ſymboliſches Verſehen, welches bei der Nachſicht, die man gewöhnlich mit den Künſtlern hat, wohl noch hingeht. Überdies, um doch auch von Schriftſtellern zu reden, iſt daſſelbe nicht ärger, als dasjenige, welches Euripides beging, indem er den ſchon ganz alten Tireſias von Athen nach Theben kommen und ſagen läßt, er ſei vor ſeiner Abreiſe bei der Schlacht der Athenienſer mit dem thraciſchen König Eumolpus zugegen geweſen,[3]) obgleich zwiſchen dem Zeitalter dieſes Sehers und jener Begebenheit ein Zeitraum von vier Generationen verſtrich. Einen noch größern Anachroniſmus begeht Ovidius, weñ er den Pythagoras einführt, wie er von Athen zu ſeinen Zeiten und von dem Zuſtande, in welchem ſich die Stadt damals befand, ſpricht.[4])

1) Metam. l. 3. p. 75.

2) Bayer. Mus. Sin. t. 2. p. 336. Ejusd. hist. Bactrian. p. 148. [Bei den Ägyptern war die Waſſeruhr ſehr früh bekañt, worüber man Hugs Mythos S. 263 — 264 ſehen mag.]

3) Phœniss. v. 862. Conf. Schol. ad h. l.

4) Metam. l. 15. v. 426.

Einen ähnlichen begeht auch Virgilius, indem er den Äneas unter den Städten, welche er auf ſeiner Reiſe von Troja nach Italien beſucht zu haben erzählt, auch Megara, Gelas, Akragas und Selinus nennen läßt,[1]) da doch dieſelben erſt mehrere Jahrhunderte nach dem trojaniſchen Krieg erbaut wurden.

Caſaubonus[2]) und nach ihm Salmaſius[3]) hatten ſchon bemerkt, daß bei Athenäus in einer Stelle des Baton,[4]) eines griechiſchen Autors, der über die neuere Tragödie geſchrieben hat, das Wort ὡρολογιον, Uhr, zuerſt vorkomme. Es wird nämlich in dieſer Stelle ein ſchmuziger Geizhals lächerlich gemacht, welcher, weil er niemanden traute, ſogar ſeine Ölflaſche (ληκυθον) bei ſich trug und ſie jeden Augenblik anſah, aus Furcht, das Öl möchte ſich vermindern, ſo daß man hätte glauben ſollen, er ſähe nicht nach dem in der Flaſche befindlichen Öle, ſondern nach einer Uhr. Hieraus zogen ſie nun zwei Bemerkungen: erſtlich daß man in dieſen Zeiten die Uhr auch auſſer dem Hauſe bei ſich zu tragen pflegte; und dañ zweitens, daß die Uhren damals einige Ähnlichkeit mit den Ölflaſchen haben mußten. Dieſe Flaſche in der Hand des Geizigen mußte von Glas ſein, ſo wie es auch die Uhr geweſen ſein muß, welche der Dichter mit der Flaſche verglich. Man kañ daher annehmen, daß auch die Uhr in der Hand des Morpheus auf unſerm Marmor aus zwei Gläſern beſtanden habe, ohngefähr wie diejenigen, welche wir mit Sand anzufüllen pflegen. Dieſe Uhr iſt alſo die älteſte von dieſer Form, ſo weit man Nachricht davon hat,

1) Æn. l. 3. v. 700.

2) Animadvers. in Athen. l. 4. c. 17. p. 184.

3) Exercit. in Solin. p. 648.

4) L. 4. [c. 17. n. 55.]

und ohne dieſelbe würde man nicht geglaubt haben, daß es eine alte Erfindung ſei.

Peleus hat ſich der Thetis ſchon bemächtigt, indem er den rechten Fuß auf ihre Füße ſezt und im Begriffe iſt, ſie zu binden. Ein kleiner Amor, der einen Spieß anrührt, zieht ihn nach ihr hin, während ein anderer, wahrſcheinlich Anteros, oder der ihm entgegen arbeitende, der Thetis aber günſtige Amor ſeinen linken Schenkel umfaßt und ihn zurükzuhalten ſtrebt. Die nach oben zu halb nakte weibliche Figur mit einem Ährenkranze, welche liegend die Thetis betrachtet, ſtellt die Erde vor. Man findet ſie immer liegend und mit einem Horne, gleich dem Horne der Ceres, aber unter verſchiedenen Namen. 1) Es ſcheint, als wolle ſie die Scene dieſer Fabel im Gegenſaz des Meeres, das auf der andern Seite dieſes Marmors durch die Meergottheiten abgebildet iſt, dadurch andeuten.

Der Künſtler hat angenommen, daß dieſe Vermählung in Gegenwart aller der Götter geſchloſſen worden ſei, welche der feierlichen Vollziehung derſelben, die auf dem folgenden Marmor abgebildet iſt, beiwohnten, unter denen aber Homerus blos den Apollo, der mit der Leyer dabei gegenwärtig geweſen, neñt. 2)

Die Götter unterſcheiden ſich durch ihre gewöhnlichen Attribute, und Juno, welche als Vorſteherin der Ehen den größten Antheil an dieſer Scene hat,

.... cui vincla jugalia curæ, 3)

nim̃t den vornehmſten Plaz ein. Der Juno zur

1) Tristan. comment. histor. t. 1. p. 126. Bianchin. istor. univ. p. 344.

2) Ιλ. Ω. XXIV. v. 63.

3) Virg. Æn. IV. v. 59.

Rechten ſieht man blos die Büſte einer weiblichen Gottheit, die aber wegen der Entfernung nicht erkeñbar genug iſt. Es ſcheint Hebe, die Göttin der Jugend zu ſein. Sie hält etwas in der rechten Hand, welches ich für die Schale nehme, worin ſie den Göttern die Ambroſia reichte. Ihr zur Seiten ſizt Pallas und vor ihr ſteht eine Olive, als eines ihrer Wahrzeichen.

Ihr Gefährte iſt Vulcanus, den man auf mehrern Denkmalen neben ihr findet. Dem Euripides zufolge trägt er die Fakeln zur Vermählungsfeier,[1] welches er auch hier thut. Nach dem Vulcanus ſteht auf der einen Seite Bakchus mit einem Spieſe in der linken Hand, welches wahrſcheinlich ſein Thyrſus iſt; die rechte Hand ruhet auf ſeinem Haupte. Auf der andern Seite erblikt man den Kopf einer weiblichen Gottheit mit einer breiten Binde um die Stirn, welches keine andere als Leukothea oder Ino, des Bakchus Säugamme ſein kañ, wenigſtens zeigt dieſes die vorerwähnte Binde an. Wie nun dieſe Figur auf mehrern Denkmalen den Bakchus begleitet:[2] ſo iſt ſie hier als eine Meergöttin bei der Verheirathung einer Meernymphe zugegen.

Auf der linken Seite des Marmors neben dem Peleus erkeñt man in den drei folgenden Figuren leicht Apollo, Diana und Mercurius. Wer die über dem Proteus ſizende weibliche Gottheit ſei, bleibt noch unentſchieden. Nach dem Diadema zu urtheilen, ſcheint es Proſerpina zu ſein.

Den Hauptfiguren unſeres Basreliefs gleichen diejenigen auf einem andern Marmor, welcher den-

1) Troad. v. 343.

2) Pausan. l. 3. [c. 19.]

ſelben Gegenſtand vorſtellt und von Bartoli geſtochen iſt. In Abſicht auf die Figur des Peleus iſt zwiſchen beiden kein anderer Unterſchied, als in Anſehung des Bartes und der Geſichtszüge. Da aber auf des Bartoli Kupfer Peleus einer bekañten Perſon von mäñlichem Alter, beſonders wegen des Barts, gleichet: ſo haben einige Gelehrte den Mars, andere den Kaiſer Gallienus darin erkennen wollen. Ich bin aber der Meinung, daß uns, da dieſes Basrelief wahrſcheinlich von einem Sarkophag genommen iſt, in der Figur des Peleus die Perſon des Verſtorbenen vorgeſtellt ſei; ſo wie man auf zwei anderen Sarkophagen, von welchen ich den in der Villa des Pabſtes Julius unter Numero 139 beibringe, die Idee eines andern Todten findet, welcher der Figur des Achilles zwar nicht in den Geſichtszügen, wohl aber in der Stellung gleichet: und in der Stellung allerdings, indem Achilles im Streite mit den Amazonen vor Troja die Königin derſelben, Pentheſilea, nachdem er ſie tödlich verwundet hatte, von der Erde aufhob und mit auf ſie feſt gehefteten Bliken umarmte, gerade ſo wie man es daſelbſt ſieht. In den Geſichtszügen aber deßwegen nicht, weil Achilles in der Blüthe der Jugend ſtarb, die auf beiden Kunſtwerken abgebildete Figur hingegen einen Bart hat und ſchon ziemlich betagt iſt.

Den Morpheus kañ man auf dem Kupfer des Bartoli nicht erkennen, ſo ſchlecht iſt er nach dem Marmor copirt worden. Man ſieht weder die kleinen Flügel am Kopfe, noch den großen an der Schulter. Eben ſo wenig hat man ſich um die Schale bekümmert, welche er, ſtatt der Uhr auf unſerm Marmor, in der linken Hand hat. Dieſe Schale bedeutet wahrſcheinlich ein Gefäß, welches mit einem Schlaf bringenden Safte angefüllt iſt. Der

Kopf der Amphitrite auf dieſem Marmor aber iſt neu angeſezt. Man ſieht ferner darauf den Wagen und die Pferde der Sonne, wie ſie den höchſten Gipfel ihres täglichen Umlaufs erreicht haben, um damit die Annäherung des Mittags anzudeuten: in welchem Stüke jenes Basrelief nicht nur von dem unſrigen, indem auf demſelben die Pferde ganz fehlen, ſondern auch von Ovidius abweicht, bei welchem ſie bereits begonnen hatten, hinabzufahren, als Thetis in ihre Grotte trat, um der Ruhe zu pflegen; deñ dieſer Dichter ſagt:

Pronus erat Titan, inclinatoque petebat
Hesperium temone fretum.

Pronus bedeutet das Hinbeugen von vorn zu; dagegen auf dem Marmor, wovon hier die Rede iſt, bleibt die Sonne noch ein wenig nach hinten zurük. Ich kañ daher die Veränderung des Daniel Heinſius nicht billigen, weñ er in dem erſten dieſer beiden Verſe, ſtatt *petebat*, leſen will *tenebat*; indem meiner Meinung nach das Wort *tenere*, welches zögern und zurükhalten bedeutet, ſich ſo zu ſagen nicht zu der Handlung ſchikt, weñ die Sonne ſich losläßt und hinabzufahren anfängt, wie der Dichter es beſchreibt; da hingegen das Wort *petebat* ſehr gut dazu paßt, indem es einen *motum ad locum* in ſich begreift. Endlich ſtellt die Figur, welche vor der Sonne mit gerade in die Höhe gehobener Fakel hergeht, den Mittag oder den Zeitpunkt vor, in welchem die Sonne ihre Strahlen ſenkrecht hinabfallen läßt.

Wir wollen nun einmal die Zeichnung und die Erklärung des erwähnten engliſchen Gelehrten gegen die unſrige halten. Aus jener des Engländers iſt die Olive, die neben der Pallas ſteht, in eine Schlange verwandelt worden; der Kopf der Leuko-

thea, der auf unſerm Kupfer wirklich auſſerordentlich ſchöne Züge hat, iſt auf jener kaum angedeutet und gleicht dem Geſicht einer betagten Frau; ſtatt des Lorbeerbaums, den man auf unſerer Zeichnung bei dem Apollo wahrnimt, erblikt man auf jener einen Aſt ohne Blätter; und endlich die Scheeren, welche Amphitrite bei uns am Kopfe trägt, hat der Engländer für Blätter angeſehen, ſo daß er ihr einen Lorbeerkranz hat geben laſſen. Morpheus erſcheint bei ihm ebenfalls ohne die kleinen Flügel am Kopfe: der große Flügel an der Schulter iſt zwar angedeutet, aber ſo, daß man ihn nicht für einen Flügel erkent; und ſo ſind auch die beiden Hörner dieſes Gottes in Stöke verwandelt worden. Sein angeblicher Mars iſt von einem Löwen begleitet, um den wilden Charakter dieſes Gottes dadurch zu bezeichnen. Thetis iſt nun ſeine Nerine, deren muntere Laune durch die unter ihr ſtehende Ziege ausgedrükt ſein ſoll. In der Figur des Morpheus erkent er den Prometheus und von den beiden Zeichen des Thierkreiſes legt er den Skorpion dem Mars bei.

So ſehr dieſe Erklärung nun auch von der Wahrheit abweicht: ſo zeuget ſie doch von dem Scharfſinne des gelehrten Verfaſſers und nähert ſich dem wahren Inhalte mehr, als die uns von Bellori gegebene, in welcher man auch nicht einen Schatten von Wahrſcheinlichkeit findet, ſo wie ich ſchon bei dem andern Basrelief bemerkt habe. Statt des Peleus bildet er ſich ein, den Kaiſer Gallienus und deſſen Feldzug nach dem Orient zu ſehen, indem er ſeine ſchimäriſche Idee auf den Sonnenwagen, der den Orient ſelbſt andeuten ſoll, ſtüzt. Allein ſtatt daß ſein Gallienus nach der Sonne zu gehen und ihr folgen ſoll (wie Virgilius den Ausdruk Auroram ſequi von denen braucht, welche nach

den orientaliſchen Ländern hingehen wollen,[1]) läßt er ſie vielmehr hinter ſich. Überdies weiß man auch daß dieſer Kaiſer nie im Orient geweſen iſt, indem er durch die beſtändigen Kriege mit den barbariſchen Völkern des Occidents, die ſein Reich unaufhörlich bedrohten, daran gehindert wurde. Thetis und Morpheus übergeht Bellori ganz mit Stillſchweigen. Indeſſen unterläßt er nicht, des von mir bereits erklärten andern Basreliefs zu erwähnen, und erkeñt darauf den Apollo, Bakchus und Mercurius, geſteht aber auch zugleich, daß er den Inhalt nicht genau wiſſe, und überläßt die Erklärung deſſelben einem glüklichern Odipus.

Um weniger erfahrne Liebhaber nicht im Irrtume zu laſſen, muß ich noch eines Marmors erwähnen, auf welchem nach der Verſicherung Montfaucons dieſelbe Geſchichte vorgeſtellt iſt, deſſen Altertum aber Herr Spence bezweifelt.[2]) Wirklich zeigen auch diejenigen, welche ſich dabei aufgehalten haben, daß ſie nicht die geringſte Spur vom Altertum hatten. Die Erklärung, welche davon gegeben worden, gleicht ſo vielen andern des Antikenſamlers. Man ziehe den Schluß aus ſeinem Peleus, welches ein Greis mit einem kahlen Kopfe iſt, als weñ es Neſtor wäre. Es gab zwar zu Argos einen Jupiter mit einem kahlen Kopfe;[3]) allein kein einziger Dichter, ſo ſonderbar er auch ſein möchte, hat je eine Vermählung zwiſchen einer der ſchönſten Göttinen und einem Kahlkopfe vollziehen laſſen; ja nicht einmal Tithonus, Auroras Gemahl, wird, ob er gleich ſchon bei Jahren war, mit einem kahlen Kopfe beſchrieben. Ich kañ indeſſen nicht läng-

1) Æn. l. 7. v. 606.

2) Polymet. dial. 14. p. 224.

3) Clem. Alex. admonit. ad Gentil. p. 24.

nen, daß vielleicht Homerus ſelbſt jenen neuern Künſtler verleitet habe, ſich ein ſolches Bild von Peleus zu entwerfen, indem dieſer Dichter die Thetis aufführt, wie ſie bei Jupiter klagt, daß ſie ſich mit dem Peleus vermählt habe, der ſchon nach einer zwanzigjährigen Ehe ein ſchwächlicher Greis ſei. [1]) Allein die alten Künſtler, welche ſtets auf die Schönheit aufmerkſam waren, ſind hierin von Homerus abgegangen, indem ſie ſich unter dem Peleus einen Helden in der Blüthe ſeiner Jahre dachten, worin die Neuern ihnen hätten folgen ſollen.

II.

[Numero 111.]

Ganz vorzüglich ſowohl in Anſehung des Inhalts als der Kunſt iſt der unter Numero 111 aufgeführte Sarkophag in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, wovon Montfaucon bereits eine Zeichnung bekañt gemacht hat, [2]) ohne ihn jedoch erklären zu können, deñ er geſteht es ſelbſt, daß der Inhalt ſehr dunkel und ſchwierig ſei. Ich habe es daher für rathſam erachtet, eine andere richtigere Zeichnung davon zu geben, ſowohl wegen der Seltenheit des Gegenſtandes, als auch um die Erklärung deſſelben zu erleichtern.

Es wird nämlich auf dieſem Denkmale die Vermählung des Peleus und der Thetis abgebildet. Peleus iſt der ſizende, nach oben zu halbnakte Held; ihm zur Seite ſizt Thetis, welche die Füße auf

1) Iλ. Σ. XVIII. v. 434. Ω. XXIV. v. 487.

2) Antiq. expliq. suppl. t. 5. pl. 51.

einem Schemel ruhen hat, wodurch ihre Würde und ihr über gemeine Menſchen erhabener Stand angedeutet wird. Dieſes brachte mich, ſo wie bei dem Marmor unter Numero 56, der die Leukothea vorſtellt, auf die Spur, den wahren Inhalt dieſes Marmors zu finden.

Bei Homerus iſt der Schemel ein Merkmal der Götter oder ſolcher Perſonen, die als ihre Kinder anerkañt ſind;[1]) daher auch Helena vom Dichter durch dieſes Attribut unterſchieden wird.[2]) Dieſes iſt ebenſo auf den mehreſten alten Denkmalen der Kunſt beobachtet: wiewohl auf einigen Marmorn die Künſtler ein wenig freigebig mit dieſer Ehre geweſen ſind, indem ſie ſelbe auch manchen Perſonen erzeigt haben, die nicht unmittelbar von göttlichen Eltern gezeugt ſind, wie z. B. der Althäa, Mutter des Meleagers auf einem Marmor der Villa Borgheſe; ferner der Alceſtis, des theſſaliſchen Königs Admetus Gemahlin, auf dem oben unter Numero 92 aufgeſtellten Marmor; dañ der Auge, Mutter des Telphus auf dem Basrelief unter Numero 71; ſo auch der Andromache, Gemahlin des Hektors, in einem auf der Vaſe befindlichen Gemälde unter Numero 145, und endlich der Phädra auf einem herculaniſchen Gemälde.[3]) Ich muß hier auch noch bemerken, daß man auf öffentlichen Werken der Bildhauerei in den ſpätern Zeiten des römiſchen Reichs dieſes Merkmal bei allen Perſonen von hohem Range findet, wovon einige Münzen des Kaiſers Gordianus und der Otacilia, des Philippus Gemahlin, zum Beweiſe dienen.[4])

1) Ιλ. Ξ. XIV. v. 240. Σ. XVIII. v. 390.

2) Οδυσσ. Δ. IV. v. 236.

3) Pitt. d'Ercol. t. 3. tav. 15.

4) Buonarrot. osservaz. sopra alc. medagl. p. 114.

Übrigens bin ich der Meinung, daß man die gemeine Gewohnheit, ſich einen Schemel unter die Füße zu ſtellen, von dem Schemel auf denjenigen alten Denkmalen unterſcheiden müße, auf welchen Ereigniſſe aus dem heroiſchen Zeitalter vorgeſtellt ſind; indem hier die Gebräuche mit den Zeiten, beſonders mit denen des Homerus, der dieſe Gegenſtände am häufigſten beſchrieben hat, übereinſtimmen müßen. Man ſtelle mir alſo nicht die Aufmerkſamkeit entgegen, welche Ovidius den Liebhabern empfiehlt, nämlich einen Schemel unter die Füße der von ihnen geliebten Perſonen zu ſezen:

Et cava sub tenerum scamna dedisse pedem. 1)

Daß man ferner den Schemel nicht für etwas Willkürliches halten dürfe, kañ man deutlich aus einem Basrelief im Kabinet des Herzogs Caraffa Noja in Neapel, das unter Numero 115 aufgeführt iſt, erſehen; deñ auf demſelben ſizen Venus und Helena, die man beide an den dabei befindlichen griechiſchen Namen erkent, zwar neben einander: allein Venus hat den Schemel, Helena hingegen hält die Füße auf einem vierekigen Stein. Es iſt zwar richtig, daß dasjenige, was ich auf unſerm Sarkophag einen Schemel nenne, nicht eigentlich ein zweifüßiges und unten hohles Bänkchen iſt, (*cavum scamnum,* wie Ovidius in der angeführten Stelle es nent;) aber demohngeachtet hielt ich dafür, daß die Figur, welche die Füße darauf ſezt, eine Göttin ſei, und ſo entdekte ich endlich Thetis darin.

Thetis hat das Geſicht mit einem Schleier verhüllt, und ſieht aus, als weñ ſie ſich das Gewand nach Gewohnheit der Neuvermählten über

1) De arte am. l. 1. v. 162.

den Kopf gezogen hätte,[1]) indem dieſe ſich alsdann den Gemälden des Theokritus[2]) und Catullus[3]) zufolge betrübt ſtellten, oder ihre Schamhaftigkeit dadurch ausdrüken wollten.[4]) Dieſe jungfräuliche Schaam las man auf dem Geſicht der Roxane in dem Gemälde Aetions, welches ihre Verlobung mit Alexander dem Großen vorſtellte,[5]) und eben dieſer Ausdruk war einer von den Vorzügen der *nova nupta*, welche Echion gemalt hatte.[6]) Eben ſo, wie Thetis verhüllt, erſcheint auch auf der aldobrandiniſchen Hochzeit die Braut, welche gleichfalls Thetis zu ſein ſcheint, wie ich oben bei Numero 47 bemerkt habe; und die von Pluto geraubte Proſerpina auf einem Marmor, welcher in dem zum Palaſte Roſpiglioſi gehörigen Gartenhäuschen aufbewahrt wird.[7]) Jene weibliche Figur auf einem Basrelief im Hauſe Albani zu Rom, welche ſich die Füße waſchen läßt, als ob ſie im Begrif wäre, die Heirath zu vollziehen, bedekt ſich ebenfalls mit dem Mantel,[8]) und auf dieſelbe Art war

1) Conf. Stat. Theb. l. 11. v. 495.

2) Idyll. VIII. v. 19.

3) Epithal Manl. *Tardat ingenuus pudor* etc.

4) Stat. Theb. l. 2. v. 232.

5) Lucian. Herodot. [sive Aët. c. 5.]

6) Plin. l. 35. [c. 19. sect. 36. n. 9.]

7) Bartol. Admir. ant. tab. 59.

8) Ibid. tab. 59.

[Zoega (Bassirilievi. tav. 12.) rathet auf eine Aphrodite, die ſich in der Quelle von Byblos den Fuß heilen ließ, der bei einem Anlaſſe von des Adonis Tode war verwundet worden; indeſſen glaubt man, daß der Vorhang, welcher hier wirklich angebracht iſt, überall auf häusliche Scenen deute.]

Hippodamia bei Philoſtratus gemalt.[1] Am zweiten Tage nach der Hochzeit hob die Vermählte den Schleier auf und enthüllte das Geſicht wieder; daher hieß dieſer Tag bei den Griechen ανακαλυπτηρια, Tag der Enthüllung.

An dem Vermählungstage des Peleus, ſo wie an dem des Kadmus, erſchienen die Götter mit Geſchenken.[2] Unter denſelben hat der Künſtler den Vulcanus herausgehoben, der ſich am wenigſten davon frei machen koñte, da er der Thetis ſein Leben zu verdanken hatte, als Jupiter ihn aus dem Olympus auf die Inſel Lemnos herabſtürzte.[3] Er reicht daher dem Peleus den Schild und das Schwert, welches bei jeder Gelegenheit immer traf und das Sprichwort erzeugte: Er iſt ſtolzer, als Peleus auf ſein Schwert.[4] Das Ende der Scheide hat die Geſtalt eines Pilzes; wovon ich unten bei Numero 126 mehr ſagen werde. Pallas, welche nach dem Vulcanus komt, bringt den Neuvermählten einen Helm und einen Spieß zum Geſchenke. Wegen dieſer erdichteten Gewohnheit wetteiferten eben die nämlichen Gottheiten auch, dem Herkules Geſchenke zu machen, ſo daß er von Pallas den Mantel, von Vulcanus aber den Panzer und die Keule bekam.[5] Ptolemäus Hephäſtio gibt die übrigen Geſchenke an, welche die andern Götter bei dieſer Gelegenheit machten. Ju-

1) L. 1. Icon. 17. p. 789.

2) Eurip. Phœniss. v. 829. Pauſan. l. 3. [c. 18.] Conf. Diod. Sic. l. 5. [c. 49.]

3) Ιλ. Σ. XVIII. v. 398.

4) Schol. Ariſtoph. Nub. v. 1059. Suid. v. μεγαφρονειν.

5) Diod. Sic. l. 4. [c. 14.]

piter gab der Thetis die Flügel; Venus aber dem Peleus eine Taſſe, worauf ein kleiner Amor geſchnizt war; Neptunus zwei Pferde, die durch ihren Namen bekañt ſind, und Juno das Oberkleid.[1])

Nach der Pallas folgen die vier Horen, oder Göttinen der Jahreszeiten, als Töchter des Phöbus[2]) und zugleich als Göttinen der Schönheit, welche, dem Nonnus zufolge, auch bei der Hochzeit des Kadmus zugegen waren,[3]) und nach Moſchus dem Jupiter und der Europa das Bette machten.[4]) Sie bringen hier Geſchenke für die Tafel. Die erſte, welche den Winter vorſtellt, iſt mehr bekleidet als die übrigen und trägt auf einer Stange einen Haſen und einen Vogel; hinter ſich her aber ſchlept ſie noch ein wildes Schwein, als das Siñbild der Jagd, wozu der Winter die bequemſte Jahreszeit iſt.[5]) Sie geht voran, weil die Alten glaubten, daß der Winter den Verlobungen am günſtigſten ſei.[6]) Wer ein Vergnügen daran findet, ſcharfſinnige Muthmaßungen zu machen, köñte, da nicht nur der Marmor dieſes Sarkophags zu derjenigen Art gehört, welche wir für pariſchen halten: ſondern auch aus der pariſchen Chronik erhellet, daß die Einwohner der Inſel Paros mit der Sonnenwende des Winters ihr Jahr anfingen,[7])

1) Nov. hist. l. 6. ap. Phot. bibl. p. 52.

2) Nonn. Dionysiac. l. 2. p. 33.

3) Ibid. l. 8. p. 144.

4) Idyll. Europ. v. 155.

5) Macrob. Saturnal. l. 1. c. 21. p. 246.

6) Terent. Phorm. act. 4. sect. 4. v. 28.

7) Cibert obscrvat. sur la chronique de Paros. p. 67.

ſo köñte man daraus ſchließen, daß der Künſtler aus jener Inſel gebürtig geweſen ſei.

Auf die Hore des Winters folgt der Herbſt, der ſchon weniger in Gewänder gehüllt iſt. Er hält eine Ziege an der vordern Pfote und hat Früchte in einem Korbe, welche καρποι ὡραιοι hießen,[1] oder wie wir ſagen würden, reife Früchte, die ſowohl im Sommer als im Herbſte ſtatt fanden.[2] Hierauf komt der Sommer, ganz leicht gekleidet und mit einem Blumengewinde verſehen. Zulezt endlich erſcheint der Frühling, welcher in ſeinem Gewande (περικολπιον[3]) Erbſen ohne Schoten zu tragen ſcheint, indem dieſe Früchte jenen Zeiten eigen und bei den Griechen eben ſo wie bei uns heutiges Tags im Frühling eine gewöhnliche Koſt waren.[4]

Es iſt der Mühe werth, die Abſtufung des Alters in dem Geſichte und in der ganzen Stellung dieſer vier Figuren genau zu betrachten. Der Frühling hat auf ſeinem Geſichte und in der Stellung etwas Jungfräuliches und Unſchuldiges; ſeine Augen ſind ſchamhaft niedergeſchlagen, ohngefähr wie die Dichter die unverheiratheten Frauen ſchildern,[5] und ſein Haar iſt hinten zuſammengebunden, ganz nach Sitte der Mädchen. Der Sommer iſt ſchon etwas älter, ſein Blik und ſeine Stellung iſt freier und offener. Am Herbſte bemerkt man das Alter noch mehr, und ſein Kopf iſt mit einem Tuche verhüllt,

1) Græv. lect. Hesiod. c. 2. p. 8.

2) Philostr. Heroic. c. 2. §. 4. n. 3.

3) Lucian. revivisc. [c. 7. προκολπιον εμπλησαμενον; *pleno sinu.*]

4) Athen. l. 10. [c. 5. n. 15.]

5) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 790.

der Winter endlich erſcheint betagter, als alle übrigen.

Nach den Horen komt Hymenäus, Sohn der Terpſichore,[1] mit langem, zurükgeſchlagnem Haare und mit Blumen bekränzt, ſo wie Ovidius ihn beſchreibt.[2] Ihm leuchtet der ebenfalls von Blumen bekränzte Heſperus mit umgeſtürzter Fakel, um dadurch die Zeit der ehelichen Verbindung oder der hochzeitlichen Freuden, d. i. den Abend, an welchem dieſe Feierlichkeiten vorgingen,[3] anzudeuten.

Die mit einem Diadema verſehene Göttin, welche ein kleiner Amor auf der rechten Seite zurükſtößt, könte die Göttin der Zwietracht (Ερις) vorſtellen, welche aus Rache für den Schimpf, der ihr nach ihrer Meinung dadurch angethan worden, daß man ſie nicht zu dieſer Vermählungsfeier eingeladen hatte, den goldenen Apfel in den Hochzeitſaal warf, wodurch hernach ſo viele Zwiſtigkeiten, und beſonders der trojaniſche Krieg, entſtanden. Indeſſen gleicht dieſe Figur nicht dem Bilde jener Göttin, das uns ſowohl Homerus[4] als Virgilius von ihr entwirft. Lezterer ſagt:

. . . . Discordia demens
Vipereum crinem vittis innexa cruentis.[5]

Und an einem andern Orte:

1) Procl. ap. Phot. bibl. p. 524. Alciphr. l. 1. epist. 13. p. 56.

2) Heroid. epist. 6. v. 44.

3) Pind. Pyth. III. v. 32.

4) Ιλ. Λ. XI. v. 3 — 4.

5) Æn. l. 6. v. 280.

Et scissa gaudens sedet Discordia palla. 1)

Ich glaube daher, daß der Künſtler uns vielleicht die Göttin Themis habe vorſtellen wollen, indem dieſe die drei Götter Jupiter, Neptunus und Apollo, die in die Thetis verliebt waren, verhinderte, ſich mit ihr zu vermiſchen, damit ſie nicht einen Sohn, der größer als der Vater ſei, zur Welt bringen möchte. 2)

Auf dem rechten Seitenſtüke dieſes Sarkophags ſteht Neptunus mit einem Seeungeheuer; auf dem Linken aber reitet ein kleiner Amor auf einem Delphin und trägt einen Schirm, den man Θολια nañte. 3)

Die einzige Statue der Thetis von natürlicher Größe und nach oben zu halbnakt, iſt in den Ruinen der Villa des Kaiſers Antoninus Pius zu Civita Lavinia, ehemals Lanuvium, gefunden worden. Auch ſie ſteht in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Sie hat zu ihren Füßen ein Steuerruder, das auf einem Seeungeheuer liegt. Das Fußgeſtell, worauf ſie ſteht, iſt mit einem Schiffſchnabel geziert. 4)

1) Æn. l. 8. v. 702.

2) Tzetz. Schol. Lycophr. p. 26.

3) Schol. Theocrit. Idyll. V. v. 39. Pollux, l. 10. segm. 127.

4) [G. d. K. 5 B. 2 K. 3 §. 5 B. 6 K. 3 §. 12 B. 2 K. 4 — 5 §.]

Zweites Kapitel.

Paris und Helena.

I.

[Numero 112.]

Der ſehr ſchön in die Gemme unter Numero 112 geſchnittene Paris,[1] welchen ehemals der Steinſchneider Natter beſaß, iſt hier als Hüter der Heerden ſeines Vaters Priamus vorgeſtellt, wie aus dem Stabe zu erhellen ſcheint, den er unter der linken Achſel hält und auf welchen er ſich eben ſo ſtüzt, wie Polygnotus zu Delphi den Agamemnon auf ſeinem großen Gemälde vorgeſtellt hatte.[2] Die mit Sternen geſtikte Müze des Paris hat eine ganz beſondere Form; nämlich vier herabhängende Streifen, von welchen die beiden vordern vielleicht diejenigen ſind, welche Virgilius *redimicula mitræ*,[3] Achilles Alexandrinus aber ζωσματα nent,[4] und womit man die Müze unter dem Kinne zuband. Ihr gleichet die Müze eines Kopfs des Priamus auf einem geſchnittenen Steine im Kabinet des Prinzen von Piombino zu Rom, und auf einem Cameo von Sard-

1) [Dieſe ſchöne Gemme ſoll nach Zoega den Atys vorſtellen, weil weder die Haltung noch der Charakter des Geſichts einem Paris zukomme und der Stab ein beſtändiges Wahrzeichen des erſtern ſei.]

2) Pausan. l. 10. [c. 30.]

3) Æn. l. 9. v. 616.

4) Erot. l. 3. [?]

onyx im Kabinet des Collegii Romani; nur iſt ſie hier auſſer den Sternen mit einem halben Monde geziert.

Die mit einem Diadema umwundene Müze an dem Bildniſſe eines trojaniſchen Fürſten köñten die griechiſchen Künſtler vielleicht von den orientaliſchen Königen angenommen haben, indem Dio Caſſius ſagt, wo er von dem armeniſchen Könige Phraates ſpricht, daß derſelbe eine mit dem Diadema,[1]) das gewöhnlich weiß zu ſein pflegte,[2]) umgebene Tiara getragen habe.

Paris hält mit der rechten Hand einen von den vordern Zipfeln, als ob er ſie unter dem Kinne feſtbinden wollte. Dieſes komt der Meinung derjenigen zu ſtatten, welche das Wort *subnexus*, ſtatt *subnixus*,[3]) in folgender Stelle des Virgilius unterſchieben wollen:

Et nunc ille *Paris*, cum semiviro comitatu
Mæonia mentum mitra crinemque madentem
Subnixus, raptu potitur.[4])

An einem Kopfe von Marmor, der auch den Paris vorſtellt, und ſich in der Villa Negroni befindet, bedekt die Müze den Hals und das ganze Kiñ bis an die untere Lipe. Ich glaube daher, daß Gronovius, der Vater, welcher die Leſart *subnixus* vertheidigt,[5]) die andere Leſart vorziehen würde, weñ er dieſe Denkmale geſehen hätte.

Das Diadema um die Stirn des Paris iſt eine Binde, breiter als die gewöhnlichen königlichen Bin-

1) L. 36. p. 26.

2) Ælian. hist. animal. l. 15. c. 2. Conf. Casaubon. ad Sueton. Cæsar. c. 79.

3) Gevart. elect. l. 1. c. 7. p. 17.

4) [Æn. l. 9. v. 616.]

5) Diatr. ad Stat. sylv. l. 5. c. 55. p. 355.

den, und hat zwei Quäſtchen am Ende, wahrſcheinlich um die phrygiſchen Diademe von den griechiſchen zu unterſcheiden. Nonnus unterſcheidet am Bakchus dieſe Binde von der Müze ſelbſt und neñt ſie κρηδεμνον, [1]) welches Wort nicht, wie der gelehrte la Cerda will, [2]) von den vorhin erwähnten Zipfeln der Müze verſtanden werden kañ. Euripides gibt dem Paris in einer Stelle eine goldne Schnur um den Hals. [3])

In der Villa Ludoviſi befindet ſich eine ſehr ſchöne Büſte des Paris, in mehr als dopelt natürlicher Größe, an welcher das Oberkleid allein, das die Bruſt bedekt, anzeigt, daß es eine Perſon unſeres Geſchlechts iſt: deñ am Kopfe ſelbſt iſt dieſes zweifelhaft, indem die Züge mehr eine Jungfrau verrathen. Man ſieht daſelbſt auch ein ſchönes Basrelief, welches das Urtheil des Paris vorſtellt. Auf der einen Seite ſind die Göttinen, welche bei dieſer Entſcheidung intereſſirt waren, abgebildet. Das Sonderbarſte aber dabei iſt eine weibliche Figur, welche mit einer Rohrpfeife (συριγξ) in der Hand neben dem Paris ſteht, und die Nymphe Onone zu ſein ſcheint, die Paris liebte, als er auf dem Berge Ida die Heerden ſeines Vaters hütete. [4])

II.

[Numero 113.]

Auf dem Kupfer unter Numero 113 iſt eines von den vier in dieſem Werke bekañt gemachten Gemäl-

1) Dionysiac. l. 26. p. 449.

2) Ad Virg. Æn. l. 9. v. 616.

3) Troad. v. 925.

4) [Appollod. l. 3. c. 12. §. 6. G. d. K. 5 B. 5 K. 15 §.]

den copirt, welche ſich auf der vaticaniſchen Biblio-thek befinden und von Franz Bartoli gezeichnet und colorirt ſind.

Der darauf befindliche Gegenſtand kañ einzig in ſeiner Art genañt werden. Es ſtellt die Pallas vor, wie ſie dem Paris nicht allein die Herſchaft über Phrygien, ſondern auch über Aſien und Europa anbietet, weñ er ihr den Vorzug der Schönheit vor der Juno und Venus bei der Entſcheidung des berühmten unter ihnen entſtandenen Wettſtreites geben wollte.

Die dem Paris angebotene große Herſchaft und Macht iſt ſymboliſch durch das purpurfarbne Diadema, das ihm Pallas reicht, vorgeſtellt; deñ der Purpur war bei einigen Völkern die gewöhnliche Farbe der königlichen Binden,[1]) ſo wie auch diejenige Binde dieſe Farbe hatte, welche das Haar des Bakchus zierte.[2]) Selbſt den Siegern in den Spielen wurde eine rothe Binde um die Schläfe gewunden,[3]) und wahrſcheinlich war es auch eine ſolche Binde, welche die Dichterin Korinna empfing, als ſie in einem poetiſchen Wettſtreite den Preis über den Pindarus davon trug.[4])

Die Victoria, welche die Statue des von Phidias verfertigten olympiſchen Jupiters zu Elis in der rechten Hand hielt, hatte dem Pauſanias zufolge ebenfalls die Binde (ταινιαν) und auf dem Kopfe den Kranz.[5]) Wahrſcheinlich hielt die Victoria dieſe Binde oder Diadema in der

1) Senec. Œdip. v. 414.

2) Lucian. [Præf seu Bacch. init.]

3) Virg. Æn. l. 5. v. 268 — 269.

4) Pausan. l. 9. [c. 22.]

5) L. 5. [c. 11.]

Hand, wie Pallas auf unſerm Gemälde. Ob nun gleich Pauſanias bei der Anzeige dieſes Symbols der Victoria ſich ſehr kurz faßt: ſo lehrt er uns doch, weñ man ihn auf dieſe Art erklärt, eine bisher unbekañte Eigenſchaft dieſer Göttin kennen. Auf dieſes Bild ſpielte die Statue eines Siegers in den olympiſchen Spielen an, welcher auch eine Binde in der Hand hatte,[1] und die Statue der Hippodamia auf demſelben Stadio bei Elis hatte gleichfalls eine Binde in der Hand, als wollte ſie das Haupt des Pelops damit zieren.[2]

Paris hatte eine weiſſe Binde um das Haar. Dieſe Farbe pflegten die Binden der für heilig gehaltenen Perſonen, als der Prieſter und Wahrſager, zu haben.[3] Virgilius läßt mit derſelben geſchmükt in den elyſäiſchen Feldern diejenigen erſcheinen, welche ſich durch Erfindung von Künſten und durch andere Wohlthaten um das menſchliche Geſchlecht verdient gemacht haben.[4] An dem Paris ſcheint dieſe Binde einen Prinzen von königlichem Geblüte anzudeuten und die weiſſe Farbe kañ anzeigen ſollen, daß er als der jüngſte unter ſeinen Brüdern ſich keine Hofnung auf die Erbfolge im troianiſchen Königreiche machen köñte, und ſo würde ſie das Gegenſtük von dem rothen Diadema ſein, das Pallas in der Hand hat, und welches das Zeichen der Herſchaft war.

Das Gewand der Pallas hat eine rothe ſchillernde Farbe; der Mantel aber iſt violet. Beim

1) Id. l. 6. [c. 1.]

2) Id. [l. 6. c. 20.]

3) Stat. Theb. l. 3. v. 467.

4) Æn. l. 6. v. 665.

Euripides iſt er zwar gelb, 1) ſo wie auf einem andern alten Gemälde in der angeführten Bibliothek, welches Bartoli gleichfalls copirt hat, und auf welchem Pallas der von Prometheus geformten Figur die Seele einhaucht. Übrigens wird Pallas auch anderswo mit einem rothen Mantel beſchrieben. 2) Ihr Schild auf unſerm Gemälde iſt ſtahlfarben, wie der Helm; der Helmbuſch aber feuerfarben, welches die gewöhnliche Farbe deſſelben auf den durch Zeichnung erhaltnen Gemälde auf der erwähnten Bibliothek iſt. Das Gewand des Paris iſt gelb.

III.

[Numero 114.]

Die Liebesgeſchichte des Paris und der Helena iſt auf dem Bilde unter Numero 114 vorgeſtellt. Die Zeichnung davon iſt von einem alten durch Bartoli copirten Gemälde aus der vaticaniſchen Bibliothek genommen. Helena in einem blauen Kleide und einem purpurfarbnen Gewande, dergleichen Ovidius ihr gibt, 3) ſcheint dem Amor den Bogen zu reichen oder ihn aufzumuntern, ſeine Pfeile auf den Paris abzudrüken, während dieſer in einem gelben Oberkleide, das auf der Schulter zugeknüpft iſt, und mit einer phrygiſchen Müze auf dem Kopfe von gleicher Farbe, den Pfeil nimt, welchen Amor in der Hand hat, und auf die Helena zeigt, um ihr ihn durch das Herz zu ſchieſſen. Dieſe hier ausgedrükte gegenſeitige Abſicht, beide

1) Hecub. v. 461.

2) Mart. Capell. l. 1. p. 15.

3) Heroid. epist. 5. v. 65.

von Amor verwunden zu laſſen, iſt auf einem von Philoſtratus beſchriebnen Gemälde ſiñbildlich vorgeſtellt,[1] indem darauf zwei kleine Amor den Bogen gegen einander geſpañt haben. Die Müze des Paris iſt auch gelb auf einem andern alten, gleichfalls von Bartoli copirten, Gemälde, auf welchem das Urtheil über die drei Göttinen vorgeſtellt iſt. Das Diadema der Helena, welches eine Schnur von Perlen zu ſein ſcheint, bedeutet vielleicht die goldene Schnur, welche ſie von der Venus erhielt.[2]

[Numero 115.]

Die weibliche Figur im gelben Kleide mit der rothen Binde um den Kopf, welche ſich hinten auf den Stuhl der Helena ſtüzt, köñte wohl Pitho, die Göttin der Überredung ſein, welche eine Tochter der Venus iſt,[3] und denen man beiden gemeinſame Gelübde that.[4] Sie wurde auch für eine der fünf Göttinen gehalten, die ſich in die Ehen miſchen.[5] Und in der That ſieht man auch auf dem folgenden ſehr ſchönen Basrelief des Herzogs Caraffa Noja zu Neapel unter Numero 115, welches denſelben Gegenſtand vorſtellt, dieſe Göttin oberhalb der Helena, wie aus dem neben ihr ſtehenden Namen ΠΙΘΩ (eigentlich ΠΕΙΘΩ) erhellet. Übrigens aber hat ſie kein beſonderes Keñzeichen, eine Art von Scheffel auf dem Kopfe ausgenommen.

1) L. 1. Icon. 6. p. 771.

2) Eustath. ad Οδυσσ. Λ. XI. p. 1697.

3) Procl. in Hesiod. opera. p. 30.

4) [Analecta, t. 2., p. 25.] Suid. v. πηκτη.

5) Plutarch. [quæst. Rom. init. t. 7. p. 72. edit. Reisk.]

Zwar hat ſie auch einen Vogel zur Seite; da derſelbe aber einer Taube gleicht, ſo iſt dieſes ein Symbol, das ihr mit ihrer Mutter Venus gemein war, die man mit einer Taube in der rechten Hand auf dem ſchon mehrmal erwähnten dreiekigen hetruriſchen Altare in der Villa Borgheſe ſieht, von welchem ich unter Numero 15 ein Seitenſtük aufgeführt habe. Wie nun Pitho bei den Dichtern ihre eigenen Siñbilder auf die Scene gebracht hatte: ſo wird ſie auch von Pollux unter diejenigen Perſonen gezählt, welche ενσκευα hießen,[1] d. i. welche ihre beſondere Kleidung (σκευος) hatten; ein Wort, das mir durch die ihm gegebene Bedeutung von *persona factitia* ſchlecht erklärt ſcheinet. Weñ nun die Art, die Figur der Göttin vorzuſtellen, bei den Alten feſt beſtimt war: ſo würde ich, um nicht zu ſagen, daß unſer Maler einen Fehler begangen habe, da er ihr die gewöhlichen Keñzeichen nicht gegeben hat, geneigt ſein, ſie für eine von Helenas Sklavinen, und zwar für die Aſtyanaſſa, zu halten, welche ſich durch Erfindung neuer Arten von Luxus bekañt gemacht hat.[2] Es iſt dieſes um ſo wahrſcheinlicher, da man nicht wohl annehmen kañ, daß Helena ohne irgend ein Weib zu ihrer Bedienung abgebildet worden, wie man aus den Nachrichten, die man von dem großen zu Delphi von Polygnotus verfertigten Gemälde hat, und aus einem andern alten unter Numero 160 in dieſem Werke aufgeführten Gemälde ſchließen kañ; indem ſie auf dem erſtern von zwei Sklavinen begleitet war.[3] Auch ſelbſt die rothe Binde,

1) L. 4. segm. 142.

2) Ptolem. Hephæst. hist. nov. l. 4. ap. Phot. bibl. p. 247. Suid. v. Αςυανασσα.

3) Pausan. l. 10. [c. 25.]

welche dieſe Figur um das Haar hat, köñte man als eine Anſpielung auf die Aſtyanaſſa betrachten; weil auf der Bühne eine ſolche Binde das Keñzeichen ausſchweifender Weiber und beſonders der Mütter öffentlicher Huren war.[1]

Über der Figur des Paris lieſt man das Wort ΑΛΕΞΑΝΔ.... Alexander. Dieſes war aber ſein Beiname,[2] welches man daher weiß, weil oft der eine Namen mit dem andern verbunden vorköm̃t.[3]

IV.

[Numero 116.]

Das Basrelief im Hauſe Spada unter Numero 116 ſtellt den Paris und die Helena am Ufer des Meeres und im Augenblike der Einſchiffung vor. Das Schif iſt dasjenige, welches von Philoſtratus das Schif der Helena genañt wird;[4] welches die in dem Text dieſes Schriftſtellers angenommene Leſart gegen diejenigen beſtätigt, die ſtatt des Wortes νεως, Schif, das Wort Νεω haben einſchieben wollen, indem ſie vorgeben, daß ein Weib dieſes Namens die Helena bedient habe. Die bärtige Figur, auf eine Urne geſtüzt, aus welcher Waſſer fließt, iſt der Fluß Eurotas, um dadurch die Stadt Sparta, welche an dieſem Fluſſe lag und wo Helena geboren war, anzudeuten. Übrigens köñte der Eurotas auch auf die Geburt der Helena anſpielen, indem am Ufer

1) Pollux, l. 4. segm. 120.

2) Euripid. Troad. v. 941. [Apollod. l. 3. c. 12. §. 5.]

3) Conon. Isag. hist. c. 22. 34. p. 223. 227. [Nach Zoega iſt dieſes der älteſte auf Monumenten vorkommende Paris.]

4) Icon. 42. p. 932.

deſſelben Jupiter die Liebe der Leda genoß,[1]) und überdies auch eine von Eutychides gemalte Figur eben dieſes Fluſſes berühmt war, deſſen künſtliches Waſſer man mit dem natürlichen Waſſer des Fluſſes verglich; daher man zu ſagen pflegte, die Kunſt des Malers ſei heller, als das Waſſer des Fluſſes ſelbſt: *in quo artem amne liquidiorem plurimi dixere.*[2]) Die Kleinheit dieſes Fluſſes (amnis) iſt von dem Künſtler durch die geringe Quantität Waſſer, das aus der Urne fließt, angedeutet, welches ſo gut iſt, als weñ er dem Fluſſe eine jugendliche Geſtalt gegeben hätte, wie dieſes ſonſt der Fall bei den Künſtlern iſt. Indeſſen köñte auch hier das ehrwürdige Alter dieſer Figur auf den alten König Eurotas, der dem Fluſſe den Namen gab, anſpielen.[3])

Ich habe mir die Freiheit genommen, die verſtümmelte rechte Hand am Paris dadurch zu ergänzen, daß ich ihm einen Apfel darein gegeben habe: deñ die Haltung der Hand ſelbſt ſcheint dieſes anzudeuten. Vom Schif und deſſen hier abgebildeten Theilen werde ich unten bei Numero 207 reden.

Derſelbe Gegenſtand iſt ohngefähr ſo wie hier auf einem andern Marmor in der Villa Ludoviſi vorgeſtellt; jedoch mehr in's Kurze gezogen, und die Figur des Fluſſes fehlt darauf ganz.

V.

[Numero 117.]

Eine Lieblingsvorſtellung der alten Künſtler war die Entführung der Helena, und zwar ſowohl die

1) Hygin. fab. 77.

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 16.

3) Pausan. l. 3. [c. 1.]

erſte vom Theſeus und Pirithous vollführte, da Helena kaum zehn Jahre alt war,[1]) (wie man ſie auf dem Throne der Ceres zu Amyklä vorgeſtellt ſah,[2]) als auch die von Paris unternommene ſpätere, die auf dem Basrelief von gebrañtem Thone, das ich unter Numero 117 aufführe, abgebildet iſt. Lezteres befindet ſich dopelt in Rom und ſcheint nach einer und derſelben Form gemacht zu ſein. Das eine wird in dem Kabinet des Collegii Romani aufbewahrt.

Helena, die als eine Matrone, und nicht als ein leichtſinniges und wohllüſtiges Weib, wie Homerus ſie beſchreibt, gekleidet iſt, macht mit der Hand eine Bewegung, als wolle ſie ſich das Geſicht verhüllen, oder als weñ ſie es ſo eben enthüllt hätte. Die ruhige Stellung zeigt übrigens ihre Einwilligung in die Entführung und die freiwillige Entfernung von ihrem Gemahle, wie der Dichter Steſichorus geradezu behauptet.[3]) Paris, in phrygiſcher Kleidung, führt ſie ſo, wie es unter den Verlobten Sitte war, welche die Braut auf einem Wagen aus dem väterlichen Hauſe in ihr eigenes führten.[4]) Auch Euripides ſagt, daß Menelaus die Helena auf einem vierſpännigen Wagen nach Hauſe geführt habe.[5]) Daher wurde die Braut, welche in Ermanglung dieſer Bequemlichkeit zu Fuße ihr väterliches Haus verlaſſen mußte, χαμαιπους genañt.[6])

1) Diod. Sic. l. 4. [c. 63.]

2) Pausan. l. 3. [c. 18.]

3) In Fulv. Ursin. carm. lyr. p. 79.

4) Hesiod. scut. Herc. v. 173. Lucian. Lapith. [c. 47: Propert. l. 1. eleg. 2. v. 20. Suid. v. αναθειναι et ζυγος.]

5) Helen. v. 729.

6) Pollux, l. 2. segm. 165. l. 3. segm. 40.

An dem Wagen unſeres Kupfers ſieht man die Deichſel ausgedrükt. Ob nun gleich auf verſchiedenen alten Denkmalen mehrere Wagen ohne Deichſel erſcheinen, ſo kan̄ man doch nicht, wie Einige wollen,[1]) daraus ſchließen, daß die Wagen bei feierlichen Wettrennen in den öffentlichen Spielen keine Deichſel gehabt hätten. Der Wagen, deſſen Deichſel ſich Pindarus zu einem Gleichniß bedient, muß doch von den Wagen, die man bei den öffentlichen Spielen brauchte, verſtanden werden. „Das Haus deines Vaters (ſingt er in der Ode „zum Lobe des Siegers Soſigenes) ſteht zwi„ſchen den beiden Tempeln der Juno und Pal„las, wie die Deichſel in der Mitte von vier an „den Wagen geſpan̄ten Roſſen.“[2]) Auch hatten ſogar die vierſpännigen Wagen zwei Deichſel, bis Kliſthenes den Gebrauch einer einzigen zwiſchen den beiden mittlern Pferden und das Geſchirr für das äuſſere rechte und linke Pferd erfand.[3]) Man ſieht auch die Deichſel ganz deutlich auf einer ſehr alten Münze von Meſſina und auf einer andern von Syrakus, die ich ſelbſt beſitze, durch eine zwiſchen den Rädern verlängerte Linie, welche darauf zwiſchen zwei Pferden durchgeht, ausgedrükt. Auf eben die Art und noch deutlicher ſieht man dieſes an einem Wagen, der auf einer großen Vaſe von gebran̄tem Thone in der vaticaniſchen Bibliothek gemalt iſt. Gleichfalls ſehr deutlich erſcheint die Deichſel des Wagens der Ceres auf einem von Montfaucon bekan̄t gemachten Basrelief,[4]) ſo wie an

1) Caylus observat. sur le costume. p. 79.

2) Nem. VII. [v. 137.]

3) Isidor. l. 17. c. 35.

4) Antiq. expliq. t. 1. pl. 45.

dem Sonnenwagen auf einem oben unter Numero 43 aufgeſtellten Sarkophag. Auch Homerus vergißt die Deichſel nicht in ſeiner prächtigen Beſchreibung des Wagens der Juno.[1] Die Deichſel an dem Triumphwagen des Marcus Aurelius auf dem Campidoglio[2] erkeñt man ebenfalls deutlich an der Spize, welche zwiſchen den Pferden durchgeht und ſich mit einem Löwenkopfe endigt. Zum Schluße will ich noch bemerken, daß der Wagen, auf welchem der Leichnam Alexanders des Großen in Ägypten geführt wurde, vier Deichſel hatte.[3]

1) Ιλ. Ε. V. v. 729.

2) Bartoli Admir. ant. tab. 8.

3) Diod. Sic. l. 18. [c. 27.]

Drittes Kapitel.

Philoktetes.

I.

[Numero 118.]

Philoktetes landete im Zuge der Griechen gegen Troja bei Chryſe, einem Vorgebirg der Inſel Lemnos,[1] oder, wie Andere wollen, auf der Inſel Neä ohnweit Lemnos, um den Altar, der von Jaſon daſelbſt aufgerichtet war,[2] zu finden. Allein in dem Augenblike, da er ihn fand, kam eine Schlange unter demſelben hervor und biß ihn. Wegen dieſer Wunde ließen ihn die Griechen auf der wüſten Inſel zurük. Dieſe Begebenheit iſt auf einem geſchnittenen Steine des ſtoſchiſchen Kabinets vorgeſtellt,[3] welcher hier unter Numero 118 beigebracht wird. Zu den Zeiten des Mithridates wurde auf dem gedachten Vorgebirge noch der Altar, die Schlange von Erzt, der Bogen und Harniſch des Philoktetes, der zum Zeichen der Krankheit mit Binden umwikelt war, gezeigt.[4]

Weñ übrigens dieſer Held auf den beiden folgenden Denkmalen mit einem Barte abgebildet iſt,

1) Pausan. I. 8. [c. 33.] Sophocl. Philoct. v. 270. [Chryſe war nach Pauſanias eine kleine Inſel in der Nähe von Lemnos.]

2) Steph. v. Νεαι. Philostr. Jun. Icon. 17. p. 889.

3) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 299 Num.]

4) Appian. Mithridat. p. 143.

und hier nicht: ſo muß man annehmen, daß er noch keinen Bart hatte, als ihm das erwähnte Unglük zuſtieß. Auch iſt es wahrſcheinlich, daß der Künſtler durch den ſtrupigen Bart, den jener auf dem folgenden Kunſtwerke hat, nichts anderes als deſſen einſames und mühſeliges Leben, das er zehn Jahre lang auf dieſer unbewohnten Inſel führte, habe andeuten wollen.

II.

[Numero 119.]

Auf dem geſchnittenen Steine eben dieſes Kabinets unter Numero 119 iſt Philoktetes vorgeſtellt, wie ihn Sophokles in ſeinem Trauerſpiele beſchreibt, welches, da es den Namen dieſes Helden führt, die Aufſchrift hat: Φιλοκτητȣ ερημιας, der verlaſſene Zuſtand des Philoktetes.[1] Der Fuß mit dem Schlangenbiſſe iſt verbunden. Mit der linken Hand ſtüzt er ſich auf einen Stab, als weñ er müde ſei; in der rechten aber hält er den Bogen und einen mit Pfeilen angefüllten Köcher, in welchem noch ein anderer Bogen ſtekt, um dadurch anzuzeigen, daß er ſich durch die Vogeljagd ſeinen Unterhalt verſchafte.[2] Die Tragiker, beſonders Sophokles, kleiden ihn in Lumpen.[3] Der alte römiſche Dichter Accius[4] und Quintus Smyrnäus[5] geben ihm eine Deke von Vogelfedern um den Unterleib herum.

1) Lucian. de saltat. [c. 46. Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, a. a. O. 300 Num.]

2) Sophocl. l. c. v. 286.

3) Pollux, l. 4. segm. 117.

4) Conf. Scaliger. conject. in Varr. p. 109.

5) Paralip. l. 9. v. 358.

III.

[Numero 120.]

Das Basrelief unter Numero 120, welches ich ſelbſt beſize,[1]) hat mir ſo viel Nachdenken gekoſtet, als nur immer der verwikeltſte Gegenſtand, indem ich die Figur des Kriegers nicht mit der geflügelten Figur reimen koñte; deñ die alten Künſtler pflegten, weñ ſie Begebenheiten aus der alten Geſchichte vorſtellen ſollten, dieſelben nicht mit Zuſäzen, die blos aus der Einbildung genommen waren, zu verzieren. Das Wahre mit dem Allegoriſchen vermiſcht pflegt ſich ſonſt nur bei Vorſtellungen zu finden, die aus der Fabel genommen ſind, oder auf Denkmalen, die den Kaiſern zu Ehren errichtet worden; deñ um ſie zu dem Grade zu erheben, in welchen die feile Schmeichelei ſie geſtellt hatte, war es ſchiklich, die Perſon des Fürſten mit Gegenſtänden aus der Fabel und mit dem Zutritt der Göttlichkeit zu erhöhen; und eben dieſes iſt der Fall bei der Vorſtellung von Handlungen, die man aus Andacht einer Gottheit beilegte. Dahin gehört z. B. ein Grabſtein des Theopompus, eines berühmten Komödienſchreibers in Athen, welcher nach ſeiner Geneſung von einer ſehr ſchweren Krankheit ſeine wieder erlangte Geſundheit unmittelbar dem Äſkulapius zuſchrieb. Er wurde daher, nachdem er lange Zeit darauf geſtorben war, zum Andenken an dieſe angebliche Heilung auf einem Bette liegend in Stein gehauen. Vor demſelben ſtand dieſer Gott der Arznei und neben ihm ein Jüngling mit lachender Mi-

1) [Als ein Geſchenk von Mengs. Die Figuren ſind eine Spanne hoch und ziemlich abgerieben.]

ne, als eine Anſpielung auf die komiſche Dichtkunſt.[1])

Da ich alles dieſes ſo bei mir überdachte; ſah ich mich gleichſam gezwungen, um die eine Schwierigkeit zu vermeiden, eine andere zu verſuchen, nämlich den Inhalt dieſes Marmors als etwas ganz Allegoriſches und den Krieger als eine generiſche Figur zu betrachten, welche der Pallas ein Opfer zu bringen käme, um Geſundheit und glüklichen Erfolg im Kriege zu erhalten: deñ es iſt ja bekañt genug, daß man durch die Opfer von allen Göttern Geſundheit und Segen zu erbitten pflegte.[2]) Da ich nun vorausſezen koñte, daß hier Pallas, Hygiea, oder die Göttin der Geſundheit, und Victoria in einer und derſelben Figur vereinigt ſeien: ſo kam es mir wahrſcheinlich vor, daß unſer Künſtler der Meinung des Ariſton von Chios geweſen ſei, welcher nur eine einzige Tugend, nämlich die Geſundheit, zuließ, unter welcher man die Prädicate aller übrigen begreifen müße;[3]) auf dieſelbe Art, wie Ariſtoteles dadurch, daß er in dem Worte πλȣθυγεια Geſundheit und Reichtum verband,[4]) um den Gipfel des Genuſſes und der menſchlichen Glükſeligkeit auszudrüken. Es fiel mir hierauf noch ein, was man von dem berühmten Könige Pyrrhus in Epirus, den man in der Kriegskunſt für den zweiten nach Alexander dem Großen hielt, erzählt, daß er nämlich bei den Opfern, die er den Göttern brachte, dieſelben nie um Sieg, Ruhm und Reich-

1) Suid. v. Θειπιμπ.

2) Menand. ap. Athen. l. 14. [c. 22. n. 78.]

3) Plutarch. [de virtute morali, initio. t. 7. p. 734. edit. Reisk.]

4) Suid. v. πλȣθυγ.

tum anflehte, ſondern blos Geſundheit von ihnen foderte.[1] So ſchien mir bei unſerm Krieger auch die Schlange nicht ſchwierig zu ſein, um ſo weniger, da ſie ein gewöhnliches Attribut der alten Helden iſt.[2]

Da mir aber dieſes Bild ſtets vor Augen ſchwebte, und ich mich mit der blos allegoriſchen Bedeutung nicht beruhigen koñte: ſo dachte ich endlich, ob nicht vielleicht etwas Wahres mit dem Allegoriſchen vermiſcht ſein und ob nicht der Krieger auch hier den Philoktetes vorſtellen köñte. Wirklich ſchmeichle ich mir, dadurch den wahren Inhalt dieſes Marmors errathen zu haben.

Dieſer Held, des Herkules Gefährte, erſcheint hier gerade ſo, wie er auf einem von Philoſtratus beſchriebenen Gemälde abgebildet war, nämlich mit den großen Augenbraunen und dem rauhen Barte,[3] der nicht, wie gewöhnlich an den Köpfen der Helden und anderer berühmten Perſonen Griechenlands, kraus, ſondern gerade und ſpizig iſt. Man ſieht hier den von Jaſon errichteten Altar der Pallas,[4] Χρυση, d. i. von Gold, genañt, und die darum gewundene Schlange, die man für den Genius oder dienſtbaren Geiſt des Verſtorbenen hielt.[5] Am Fuße des Altars endlich ſteht man den Schild des Philoktetes aufgeſtellt. Das aber, was die Mythographen βωμος nennen, iſt auf unſerm Marmor kein Altar, ſondern ein Fußgeſtelle

1) Lucian. [pro laps. int. salutand. c. 11.]

2) Schol. Aristoph. Plut. v. 733.

3) Philostr. Jun. Icon. 17.

4) Eustath. in Ιλ. B. II. p. 330.

5) Virg. Æn. l. 5. v. 95.

nach der eigentlichen Bedeutung dieſes Worts,[1]) und wie die darauf ſtehende Statue ſelbſt zeigt.

Der Schmerz über den Schlangenbiß am rechten Fuße iſt an der Figur des Philoktetes dadurch angedeutet, daß er ihn in die Höhe hält und ſich gleichſam nicht trauet, ihn auf die Erde zu ſezen; auch ſcheint er eben ſo, wie wir an der berühmten Statue des Laokoon ſehen, den Schmerz bis in die Zehen zu fühlen. Wer den neuern Künſtlern glauben wollte, welche unter andern auch dieſe nämliche Stellung in ihren Werken zu copiren pflegen, um ihnen das Hervorſtechende zu geben, was wir Contraſt nennen, und es als eine von den Regeln der Compoſition aufſtellen: würde vorausſezen, daß dieſes auch von den Alten zu demſelben Zweke beobachtet worden ſei; allein dieſe waren nicht ſo faul und unthätig. Die Lage der Hand und der Finger, womit er Spieß und Zepter hält, zeigt jemand an, der etwas leicht wegſchiebt, oder, weñ man lieber will, auf etwas hinzeigt. Einige vorher angeführte Schriftſteller ſagen, daß Philoktetes gebiſſen worden ſei, indem er den Altar deſſen, den man aufſuchte, gezeigt habe; Andere hingegen behaupten, daß ihm dieſes Unglük begegnet ſei, als er ihn gereinigt habe.[2])

Daß man aber hier einen Krieger mit Helm und Küraß, aber mit bloßen Füßen ſieht, iſt zwar dem entgegen, was ich bei der vorhergehenden Numer aus dem Philoſtratus von den Sandalen, die man gewöhnlich den Figuren des Philoktetes gibt, angeführt habe; allein weñ man bedenkt, daß man ſolches auſſer dieſem Denkmale nur an einer einzigen gleichfalls bewafneten Statue in der Villa Seiner Eminenz

1) Eustath. in Ιλ. Θ. VIII. p. 722.

2) Ibid.

des Herrn Cardinals Alexander Albani, die wahrſcheinlich einen Kaiſer vorſtellt, ſieht: ſo ſcheint es nicht, daß dieſes andern als dem Julius Cäſar oder Hadrianus zukomme, indem beide oft zu Fuß an der Spize ihrer Heere zogen. 1)

Die geflügelte Figur kan̄ die Hygiea und zugleich auch die Victoria bedeuten. Da die Schale, aus welcher die Schlange frißt, das gewöhnliche Symbol der Hygiea iſt: ſo kan̄ ſich dieſelbe auf die Heilung des Philoktetes beziehen, und die Palme, auch ein Symbol der Victoria, kan̄ ihm hier als eine Verſicherung gezeigt werden, daß die Beendigung des trojaniſchen Krieges von ihm abhänge, indem ein Orakel vorhanden war, daß die Stadt Troja nicht anders als durch ſeine Tapferkeit und die Kraft ſeiner Pfeile, die ihm Herkules zum Erbtheile hinterlaſſen hatte, und mit welchen hernach Paris, der Urheber des Kriegs, getödet wurde, erobert werden könne.

Ein auf einem Grabſteine befindliches Basrelief, das dem gegenwärtigen ganz ähnlich war, wurde mir vor ohngefähr drei Jahren von einem ſchottiſchen Ritter, Herrn Archibald Menzies, nebſt verſchiedenen andern Altertümern aus Griechenland überbracht. Es iſt eine griechiſche Inſchrift darauf, die ſich aber lediglich auf den Verſtorbenen bezieht und im geringſten nichts von dem Inhalt der Bildhauerei ſagt.

1) Sueton. in Jul. c. 57. Spart. Hadrian. p. 5.

Viertes Kapitel.

Nireus.

[Numero 121 u. 122.]

Auf einer Paſte des ſtoſchiſchen Kabinets,[1]) die ich unter Numero 121 beibringe, hat ſich das Andenken an ein eben nicht ſehr bekañtes Ereigniß aus dem heroiſchen Zeitalter der Griechen erhalten. Man ſieht nämlich darauf einen jungen Helden, blos mit einem Mantel, der ihm faſt ganz von der Schulter quer herüberhängt, bekleidet. Er hält ſich an einen Baumzweig und betrachtet eine todte weibliche Figur, die zur Erde ausgeſtrekt auf einem Schilde, der ihre linke Seite bedekt, und unter einem Felſen liegt. Ein Vogel, der eine Krähe zu ſein ſcheint, ſteht im Begriffe, auf dieſen Leichnam hin zu fliegen.

Man kañ nicht annehmen, daß der junge Held ein Gott ſei; deñ nach der Meinung der Alten koñten die Götter keinen Todten anſchauen, ohne ſich zu entweihen.[2]) Ich glaubte daher anfänglich halb und halb, daß es Achilles ſei, wie er die von ihm getödete Königin der Amazonen, Pentheſilea, für die er nach ihrem Tode noch Liebe empfand, betrachte. Der Felſen köñte das Grabmal des Ilus,[3])

1) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 212 Num.]

2) Eurip. Hippol. v. 1437. Alceſt. v. 22. Conf. Pauſan. I. 10. [c. 32.] Suid. v. θεμιτον et φιλημαν.

3) Il. Λ. XI. v. 166.

der Baum aber den nicht weit vom Grabmale ſtehenden wilden Feigenbaum andeuten, der in der Ilias ſo berühmt iſt,[1]) und bei welchem die griechiſchen und trojaniſchen Helden mehrmal gegen einander kämpften. Daher auch Nonnus, um den Homerus nachzuahmen, einen Feigenbaum auf das Schlachtfeld ſezt, wo Bakchus gegen die indianiſchen Völker ſtritt.[2]) So wurde eine blutige Schlacht zwiſchen den Einwohnern von Priene und Samos, zu den Zeiten der ſieben Weiſen, von einer Eiche benañt, die auf dem Schlachtfelde ſtand.[3]) Blos die ovale Form des Schildes hielt mich noch von dieſer Erklärung zurük, weil ich wußte, daß der Schild der Amazonen gewöhnlich wie ein halber Mond oder wie eine Sichel geſtaltet war, wiewohl man auch einige runde und ovale bei ihnen findet, was ich hernach bei Numero 138 ſagen werde.

Während dieſer Ungewißheit erinnerte ich mich einer Begebenheit, welche ſich auf dem Zuge der Griechen gegen Troja ereignete, und die uns Philoſtratus aufbewahrt hat.[4]) Ehe nämlich die Griechen ſich jenen Küſten näherten, landeten ſie in Myſien und verübten daſelbſt Feindſeligkeiten. Dieſes verwikelte ſie in einen Krieg mit Telephus, einem Sohn des Herkules und Könige dieſes Landes. Dieſer ſtellte ſich ihnen mit ſeinen tapfern Kriegern nachdrüklich entgegen und brachte den Griechen am Fluſſe Kaikus eine große Niederlage bei. Auch die Weiber hatten ſich mit ihm vereinigt und waren bei dieſer Gelegenheit ganz vorzüglich tapfer. Sie zeig-

1) Ibid. v. 167. Z. VI. v. 433.

2) Dionysiac. l. 39. p. 490. l. 40. p. 505.

3) Plutarch. [quæst. Græc. t. 7. p. 185. edit. Reisk.]

4) Heroic. p. 690.

ten ſich als eben ſo große Heldinen wie die Amazonen und ihre Anführerin war Hiera, von andern Aſtyoche genañt, [1] die Gemahlin des Telephus. Sie wurde aber von Nireus, dem ſchönſten Jünglinge unter allen Griechen nach dem Achilles und Könige der Inſel Syme und eines Theils der Inſel Gnidus, getödet. [2] Auch Hiera übertraf alle Frauen ihrer Zeit an Schönheit, ſo daß man annehmen kañ, Nireus ſei ſo ſehr von dieſer Heldin bezaubert geweſen, daß er ſie izo noch mit Sehnſucht und Mitleiden betrachtete. Der Vogel kañ, wie ich ſchon geſagt habe, eine Krähe oder ein Rabe ſein, um anzuzeigen, daß der auf der Erde liegende weibliche Körper ein Leichnam ſei, auf welchen er loszufliegen im Begriffe iſt; deñ beim Äſchylus wird ein todter Körper gleichfalls durch einen Raben angedeutet. [3] Dieſes Gefecht war zu Tegea in Arkadien im Giebelfeld der hintern Halle des Tempels der Pallas erhoben gearbeitet, wie Pauſanias erzählt, [4] deſſen Worte: τα οπισθεν πεποιημενα εν τοις αετοις, von dem lateiniſchen Überſezer ſchlecht durch postica fastigii pars gegeben worden, gleichſam als weñ dieſe Bildhauerei an der entgegengeſezten Seite auf der vordern Halle befindlich geweſen wäre.

In dieſem Gefechte wurde Telephus von Achilles mit einer Lanze in der linken Seite verwundet und nach dem Orakelſpruch koñte die Wunde nicht anders als durch die Lanze ſelbſt geheilt werden. Um nun zu dieſer Heilung zu gelangen, ſuchte Telephus ſich wieder mit dem Achilles zu

1) Eustath. in Οδυσσ. Λ. XI. p. 1697.

2) Diod. Sic. l. 5. [c. 53.]

3) Agam. [v. 1413.]

4) L. 8. [c. 45. in ſine.]

verſöhnen, und erhielt dieſelbe auch, dem Orakelſpruch zufolge, von der Urſache ſeines Übels wieder.

Dieſe berühmte Begebenheit ſieht man auf der folgenden alten Paſte des nämlichen Kabinets unter Numero 122 vorgeſtellt. Achilles ſteht etwas gebeugt vor dem Telephus und hält die von ſeiner Lanze abgenommene kupferne Spize in der Hand. Von derſelben macht er den Roſt ab, um Telephus damit zu heilen. In derſelben Beſchäftigung war Achilles auf mehrern Gemälden vorgeſtellt. 1) Das Werkzeug, womit er den Roſt von der Spize der Lanze abſchabt, iſt kein Schwert, ſondern gleicht einer Striegel, deñ er bewegt es erſt nach auſſen hin und zieht es dañ wieder nach ſich, um dem Telephus nicht wehe zu thun. So gefährlich das Kupfergrün iſt, weñ man es durch den Mund in den Körper bringt: ſo nüzlich pflegt dieſer Roſt zu ſein, weñ man ihn äuſſerlich gebraucht; deñ das Kupfer hat wegen dem Vitriol, den es in ſich hält, eine zuſammenziehende Kraft.

Die beiden Figuren endlich, welche als dieſer Operation beiwohnend hier angebracht ſind, ſtellen den Machaon und Podalirius, Söhne Äſkulaps, vor, die von ihrem Vater in der Heilkunde unterrichtet waren.

1) Plin. l. 34. [c. 15. sect. 45.]

Fünftes Kapitel.

Proteſilaus.

[Numero 123.]

Der Marmor unter Numero 123, welcher die Vorderſeite einer Begräbnißurne iſt, ſtellt die Fabel vom Proteſilaus und ſeiner Gemahlin Laodamia vor. Beger, der ihn zuerſt von einer Zeichnung copirt hat,[1] glaubte, die Fabel von der Alceſtis darauf zu ſehen, wiewohl er keinen andern Grund dazu hatte, als die Ähnlichkeit der auf dem Bette liegenden Figur mit der Alceſtis, welche auf einem oben unter Numero 86 beigebrachten Marmor befindlich iſt. Er findet ſich aber in großer Verlegenheit, um die Figuren ſeiner Idee anzupaſſen, ſo daß er den Anfang des Marmors in das Ende deſſelben, die weiblichen Figuren aber in mänliche verwandelt und zulezt geſteht, daß er die Landung des Schiffes nicht mit dem angegebenen Inhalte reimen könne. Auch in dem von Bartoli[2] bekañt gemachten Kupfer eben dieſes Denkmals, das aber, wie ich hernach zeigen werde, an mehrern Orten unrichtig iſt, hat Bellori keine beſondere Geſchichte herausſinden können; daher er ſich begnügt, uns zu ſagen, es ſtelle das Wehklagen über eine verſtorbene Perſon und über ihre Überfahrt nach Elyſium vor.

1) Beger. Alcest. pro marito moriens etc.

2) Admir. ant. tab. 75. 76.

Der Marmor iſt in ſechs Acte oder Handlungen abgetheilt. Auf der rechten Seite ſieht man die Landung der Griechen an der trojaniſchen Küſte. Polydamas, ein Sohn des Iphiklus und König von einem Theile von Pthiotis, einer Landſchaft in Theſſalien, deren Hauptſtadt Antron hieß,[1]) war der erſte, der den Fuß an's Land ſezte und daher den Namen Proteſilaus erhielt; allein er wurde auch in dieſem Augenblike von den Trojanern getödet, weßhalb er todt und ausgeſtrekt auf der Erde liegt. Das Schif, von welchem nur das Vordertheil zu ſehen iſt, erinnert mich an die Statue eben dieſes Helden, deren Fußgeſtelle auf eine allegoriſche Art faſt die Form eines Schiffſchnabels hat.[2]) Der wider alle Gewohnheit der Krieger, beſonders ſolcher, die im Kampfe geblieben waren, vom Arm abgenommene Schild, der neben ihm ſteht, kañ vielleicht denjenigen bedeuten, welchen Proteſilaus ſelbſt dem Telephus in Myſien abnahm, ſo daß Achilles freies Feld hatte, denſelben mit ſeinem Spieße zu durchbohren. Dieſer behauptete hierauf, der Schild gehöre ihm; allein die Häupter der Griechen ſprachen ihn dem Proteſilaus zu.[3])

Er verließ ſein Vaterland ſehr jung, ohne ſein Haus geendigt zu haben, wie Homerus ſagt;[4]) d. h. ohne einen Sohn gezeugt zu haben, nach der Erklärung des Scholiaſten; obgleich er nach dem Tode der Polydora, einer Schweſter des berühmten Meleagers,[5]) bereits die zweite Ehe mit der

1) Strab. l. 9. [c. 5. §. 7 et 14.]

2) Philostr. Heroic. p. 673.

3) Ibid. p. 673. p. 676.

4) Ιλ. B. II. v. 701. Catull. epithal. Manl. v. 74.

5) Pausan. l. 4. [c. 2. in fine.]

Laodamia eingegangen hatte. Obſchon das Geſicht dieſer Figur nicht zu erkennen iſt, ſo ſtelle ich es doch jugendlich dar, wie die Seele in der Figur, welche in ein Gewand faſt ganz eingehüllt über ſeinem Körper ſteht und im Begriffe iſt, von Mercurius weggeführt zu werden, es andeutet. Dieſelbe Figur erklärt gewiſſermaßen auch das, was Euripides ein ſchikliches Gewand für die Todten neñt,[1]) und ſie ſowohl als die vorher erwähnte Figur machen den zweiten Act dieſes Marmors aus.

Der dritte Act ſtellt ebenfalls den Proteſilaus vor, wie er auf das Bitten der Laodamia, welche die Götter angerufen hatte, ihren Gemahl in's Leben zurükzuſchiken, um ſich mit ihm nur noch drei Stunden lang zu unterhalten, von Mercurius aus Elyſium zurükgeführt wird. Die Unterhaltung ſelbſt, welche den vierten Act gibt, geſchieht vor der Thüre eines Gebäudes, welches den Eingang in die elyſäiſchen Felder anzudeuten ſcheint, wie man dieſes auch auf mehrern Begräbnißurnen ſieht.

Der fünfte Act ſtellt die Laodamia in der größten Betrübniß darüber vor, daß ihr der Gemahl nach einer ſo kurzen Unterredung doch wieder geraubt, und vom Mercurius neuerdings in die elyſäiſchen Felder geführt worden: ſo daß ihr von dieſem ſo ſehr geliebten Gatten nur der Schatten zurükgeblieben war, der neben ihrem Bette ſteht und den ſie vielleicht zu ſehen ſich einbildete. Der Kopf, über dem obern Theile des Bettes aufgehängt, iſt das Bildniß ihres Gemahls, das ſie ſich hatte verfertigen und dort aufſtellen laſſen,[2]) um ihn beſtändig vor Augen zu haben.

1) Hercul. fur. v. 548. 562. 702.

2) Philostrat. l. c. p. 677. p. 690.

Quæ referat vultus est mihi cera tuos. [1])

Es war nach der Behauptung Einiger von Holz.[2]) Der kleine Schrank, in welchem das Bildniß aufgehängt iſt, ſcheint einige Ähnlichkeit von einem Tempel haben zu ſollen, indem der Giebel, fastigium, ſonſt nicht an Privatgebäuden angebracht werden durfte. Wirklich erzählt auch Polybius, daß die Bildniſſe der Verſtorbenen in kleinen hölzernen Tempeln aufgeſtellt worden, welches eben diejenigen ſind, die Plinius *ædiculæ* neñt. [3]). Das jugendliche Alter dieſes Bildniſſes beſtätigt das, was ich kurz vorher ſagte. Die beiden Thyrſusſtäbe hinter der Hauptwand des Bettes ſpielen auf das Hochzeitbette der Neuvermählten an, indem das Wort θυρσος ſo viel als Hochzeitzweige bedeutet. [4]) Der erhabene obere Theil des Bettes heißt pluteum, ανακλιντηριον, κεφαλη κλινης. [5]) Die am untern Theile des Bettes ſitzende Figur köñte man für den Vater der Laodamia halten. Wenigſtens wird erzählt, daß er, als man ihm berichtet hatte, ſeine Tochter liege in ihrem Schlafgemache und habe eine Mañsperſon in ihren Armen, geglaubt hat, ſie im Ehebruche überfallen zu können. Er ſei daher ſogleich zu ihr gelaufen, habe aber nichts geſehen, als daß ſie das Bildniß ihres Gemahls liebkoſete. Andere Mythographen wollen, daß Proteſilaus die Götter gebeten, ihn wieder in's Leben zurükkehren zu laſſen, um ſeine Gemahlin noch ein-

1) Ovid. epist. Laodam. ad Protesil. v. 152.

2) Tzetz. Chil. l. 2. v. 773.

3) Conf. Casaubon. in Sueton. Jul. c. 84.

4) Eustath. in Ιλ. Σ. XVIII. p. 690. Etymolog. M. v. θυρσος.

5) Casaubon. not. in Spartian. p. 45.

mal zu ſehen, und daß er ſie nun mit der Umarmung ſeines Bildniſſes beſchäftigt gefunden habe. [1])

Die beiden Cymbeln, nebſt der zerbrochenen Leyer, die vor dem Bette liegen, ſollen anzeigen, daß ſie für die Zukunft jedem Vergnügen und jeder jugendlichen Ergözlichkeit entſagt habe. So erwähnt Pauſanias einer Leyer mit zerbrochenem Stege und herausgeriſſenen Saiten, welche der berühmte Maler Polygnotus auf ſeinem großen Gemälde in Delphi zu den Füßen der Thamiris angebracht hatte. [2]) Auch melden die Schriftſteller, daß Laodamia dem herben Schmerze nicht mehr habe widerſtehen können, und endlich ihrem Leben durch das Schwert ein Ende gemacht habe.

Der ſechſte Act ſtellt die Überfahrt des Proteſilaus in dem Nachen des Charon in das unterirdiſche Reich vor. Die zu den Füßen des Proteſilaus liegende Scheibe muß einen Diſkus andeuten, um ſeine Geſchiklichkeit in der Werfung deſſelben, als worin er alle Griechen übertraf, [3]) dadurch zu bezeichnen; wiewohl man auf keinem andern alten Denkmale einen dieſem ähnlichen Diſkus findet, der zwei Binden über's Kreuz hätte. Da aber Proteſilaus ein ſehr berühmter Diſkobulus geweſen iſt: ſo ſchließe ich daraus, daß ſowohl bei den Statuen, als auf Gemmen, wo eine heroiſche Figur mit einem Diſkus vorgeſtellt iſt, [4]) die Abſicht des Künſtlers geweſen ſei, entweder die-

1) Lucian. dialog. Plut. et Proteſil. Euſtath. in Iλ. B. II. p. 325.

2) L. 10. [c. 30. vers. fin.]

3) Philoſtrat. l. c. p. 676.

4) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 5 Kl. 1 Abth. 20 Num.]

ſen Helden oder den Diomedes abzubilden, der mehr als jeder andere Grieche ſich im trojaniſchen Kriege mit dieſer körperlichen Übung ergözte.[1])

Man bemerke auch am Proteſilaus das auf der Schulter zugeknüpfte Oberkleid, welches ſich ebenfalls an einem uns von Philoſtratus beſchriebenen Gemälde von ihm befand,[2]) und wodurch der Künſtler die Kleidung hat ausdrüken wollen, welche den Völkern Theſſaliens, als ſeines Vaterlandes, beſonders eigen war.[3]) Es iſt nicht nur länger als das Oberkleid des Mercurius, ſondern auch als alle übrigen, die man bisher an den Statuen und andern Figuren geſehen hat. Der Künſtler hat dadurch wahrſcheinlich recht gelehrt ein Kennzeichen des Vaterlandes des Proteſilaus ausdrüken wollen; welches um ſo mehr zu vermuthen iſt, da Strabo uns lehrt, daß die Theſſalier lange Kleider (βαθυςολϐντες) trugen, und zwar, wie es ſcheint, darum, weil es bei ihnen weit kälter, als in den übrigen mehr ſüdlichen Gegenden Griechenlands war.[4])

Auf dem Kupfer des Bartoli ſind die Seitentheile des Helmes, welche die Baken bedeken (παρειαι), an den landenden Kriegern ohne Aufmerkſamkeit und Genauigkeit gezeichnet: denn dieſer Theil des Helmes muß die ganze Bake bis unter das Kinn bedeken, wie man es ſowohl auf dieſem Marmor als auf den übrigen alten Denkmalen ſieht. Den zweiten Krieger hat Bellori wegen des Schildes, auf welchem ein Meduſakopf abgebildet iſt, ohne die

1) Eurip. Iphig. in Aul. v. 199.

2) L. c. p. 674.

3) Etymolog. M. v. Θεσσαλικα πτερα. Conf. Berkel. in Stephan. de Urb. p. 394.

4) Strab. l. 9. p. 433. [?]

mindeſte Wahrſcheinlichkeit für die Pallas gehalten. Die zerbrochene Leyer vor dem Bette hat er gar nicht bemerkt, und der obere Theil des Bettes, der nach der Perſpective ſchief hervorſpringt, iſt von Bartoli als auf einerlei Ebene mit dem Basrelief gezeichnet worden. Endlich noch hat er auch die beiden Thyrſus oben über dem Bette weggelaſſen.

Sechſtes Kapitel.

Zorn des Achilles über Agamemnon.

[Numero 124.]

Das Basrelief unter Numero 124 iſt von der Vorderſeite einer großen Begräbnißurne im Muſeo Capitolino, welche unter dem Namen der Urne des Kaiſers Alexander Severus bekant iſt,[1] wenig verſchieden. Es iſt aber auf beiden Denkmalen nicht, wie Einige behauptet haben, der Raub der Sabinerinen,[2] oder der darauf erfolgte Friedensſchluß zwiſchen Romulus und Titus Tatius, Könige der Sabiner,[3], ſondern der Zorn des Achilles über Agamemnon vorgeſtellt, als dieſer ihm die Briſeis entführt hatte, um ſich dadurch den Verluſt der Chryſeis zu erſezen, welche er auf Befehl des Orakels dem Chryſes, ihrem Vater und Prieſter Apollos, hatte wieder geben müßen. Die Hauptfigur, welche Achilles mit dem Schild am Arme iſt, erkent man eben ſo leicht als die beiden Weiber, über welche der Streit entſtand. Auf der einen Seite ſizt Agamemnon, und auf der andern ſein Bruder Menelaus. Der erſtere hat ein Diadema um das Haar, einen Spieß oder ein Zepter in der rechten Hand und einen Schemel unter den Füßen, nicht ſowohl zum Zeichen der königlichen Würde,

1) Bartol. sepolcr. ant. tav. 81.

2) Flamin. Vacca ap. Montfauc. diar. Ital. p. 123.

3) Piranesi antich. Rom. t. 2. tav. 33 — 34.

als vielmehr des Oberbefehls, der ihm über das ganze griechiſche Heer übertragen war; deñ ſein Bruder, der doch eben ſo gut auch König war, hat, weil er demſelben auf dieſem Feldzuge untergeordnet war, keines von allen dieſen Keñzeichen an ſich. Dem Menelaus zur Seite ſteht Ulyſſes, den man an der Müze, die ſeine Figuren gewöhnlich auf dem Kopfe haben, erkeñt.

Auf dem Kupfer der erwähnten, ſchon bekañt gemachten Urne hat man nicht auf das Diadema des Agamemnon geachtet; und der Abate Venuti behauptet in ſeiner Abhandlung über dieſes Denkmal ſehr falſch, daß der Knäuel, den man in den Händen der beiden auf dem Seitenſtük der Urne befindlichen weiblichen Figuren ſieht, eine Handmühle ſei:[1] deñ der Knäuel, welchen in dem Palaſte Farneſe die als Herkules verkleidete Omphale dem als Omphale verkleideten Herkules in die Hand gegeben hat, iſt gerade derſelbe, den Venuti für eine Handmühle hält.

1) Pag. 23.

Siebentes Kapitel.

Peleus.

[Numero 125.]

Peleus, Vater des **Achilles**, that dem theſſaliſchen Fluſſe Sperchios ein Gelübde, das er in den Schooß der **Malea** niederlegte,[1] nämlich ſeinem Sohne, weñ er glüklich von Troja zurükkommen würde, die Haare abzuſchneiden und ſie der Gottheit dieſes Fluſſes darzubringen.[2] Es war Sitte in jenen Gegenden, beſonders in Phigalia, einer Stadt in Arkadien, daß man die Haare, welche man zum erſtenmal den Jünglingen abſchnitt, dem Fluſſe dieſer Stadt weihete.[3] Dieſes waren die Haare vom Scheitel des Kopfes. Man nañte ſie σκολλυς, ſo wie derjenige, dem man ſie abgeſchnitten hatte, απεσκολλυμενος hieß.[4] **Leucippus**, ein Sohn des **Eumaus**, ließ ſie wachſen wegen des nämlichen Gelübdes, das er dem Fluß Alpheus gethan hatte,[5] und **Oreſtes** gelobte die ſeinigen dem Fluſſe **Inachus**,[6] ſo wie man auch das erſte Barthaar den Göttern zu widmen pflegte.[7]

1) Æſchyl. Perſ. [v. 460. ſic?]

2) Homer. Ιλ. Ψ. XXIII. v. 140. [et Schol. ibid.]

3) Pauſan. l. 8. [c. 41.]

4) Küſter. not. in Suid. v. απεσκολλυμ.

5) Pauſan. [l. 8. c. 20.]

6) Æſchyl. Choëph. v. 6.

7) Burmann. not. ad Petron. c. 29. p. 108.

Dieſes Gelübde des Peleus nun iſt auf der Unterfläche eines ſehr ſchönen Käfers in Carneol unter Numero 125 ausgedrükt, deſſen Beſizer der ſchon mehrmal erwähnte Herr Chriſtian Dehn iſt. Der Name Peleus iſt mit hetruriſchen Buchſtaben geſchrieben und demjenigen ſehr ähnlich, den man auf einer Schale von hetruriſcher Arbeit lieſt. Dieſe Denkmale erinnern mich an das, was Pindarus ſagt, daß kein Land ſo barbariſch ſei, wohin nicht der Ruf des Peleus, des Schwiegerſohns der Götter, gedrungen ſei.[1]) Peleus waſcht ſich übrigens das Haar in einer Quelle, welche der Künſtler ſtatt des Fluſſes hat vorſtellen wollen.

1) Nem. VI. v. 34.

Achtes Kapitel.

Der erzürnte Achilles.

[Numero 126.]

Die ſehr ſchöne Gemme unter Numero 126, deren Beſizer mir unbekañt iſt, ſcheint den gegen Agamemnon aufgebrachten Achilles vorzuſtellen, wie er nach ſeinem Lager zurükgekommen iſt, das Schwert an einen Baumſtam̃ aufgehängt und den Schild dagegen gelehnt hat: wenigſtens ſieht man auf einem andern geſchnittenen Steine ſeine ganze Rüſtung eben ſo an einen Baum aufgehängt, während er ſelbſt auf der Leyer ſpielt.[1] Der gegenwärtige geſchnittene Stein iſt gleichfalls eine Arbeit des Teucer, eines berühmten Steinſchneiders, ſo wie ein anderer mit den Figuren des Herkules und der Jole, welcher ſich im Kabinet des Groſsherzogs von Toſcana befindet.[2])

Ich habe hier Gelegenheit, die Bemerkung zu machen, daſs das Wort μυκης, Pilz oder Schwam̃, keine beſtim̃te Bedeutung zu haben ſcheint, weñ es von den Schwertern der Alten gebraucht wird, indem es bald den untern Theil der Degenſcheide, der die Geſtalt eines Pilzes hat, bedeutet, wie z. B. an dem Schwerte auf unſerer Gemme, und wie wir den Rand eines Gefäſses, der wie ein Pilz

1) Stosch pierr. gravées, pl. 47.

2) Ibid. pl. 186.

umgebogen iſt, einen pilzförmigen Rand nennen; bald aber von dem Knopf des Degengefäßes oder dem Grif des Schwertes gebraucht wird.

In der erſten Bedeutung muß man dieſes Wort bei Herodot verſtehen,[1] wo er erzählt, daß, dem Kambyſes, indem der Pilz (μυκης) von der Scheide losgegangen ſei, die Spize der bloßen Klinge beim Aufſteigen auf das Pferd den Fuß verwundet und dadurch den Tod verurſacht habe; weñ gleich Euſtathius daſſelbe hier für den Grif des Degens genommen hat.[2] Die andere Bedeutung legen dieſem Worte der Scholiaſt des Nikander,[3], Heſychius und Suidas bei; und unter dieſer Autorität hat man dasjenige Knopf genañt, was ſich von dem Schwert des Perſeus losmachte, und hernach der Stadt, welche der Held an eben der Stelle gründete, wo er dieſes losgeſprungene Stük ſeines Schwertes wieder fand, den Namen Mycenä (Μυκηνη) zuwegebrachte.[4]

Übrigens iſt es nicht meine Sache, die wahre Bedeutung des Worts μυκης gegen die angeführten neuern Gräciſten zu beſtreiten; um ſo weniger, da der Knopf verſchiedener Schwerter bei den Alten, beſonders auch auf dem gegenwärtigen geſchnittenen Steine, einem Pilze gleicht und dieſes Ende des Grifs folglich leicht die Benennung eines Pilzes zuläßt. Bei dem allen aber ſcheint es nicht, daß beim Herodotus das vorerwähnte Wort den Knopf des Gefäßes bedeuten könne: deñ weñ man auch annehmen wollte, daß derſelbe abgeſprungen ſei, ſo

1) L. 3. c. 64.

2) Eustath. p. 290. p. 310.

3) Alexipharm. v. 103. p. 71.

4) Pausan. l. 2. [c. 16.]

konte doch die entblößte Spize des Griffes den Kambyſes nicht in dem Fuße verwunden, er möchte auch das Schwert getragen haben, wie er wollte; am wenigſten hätte dieſer der Fall ſein können, wen er es nach der Gewohnheit der alten Griechen unter der Achſel trug. Es ſcheint daher, Euſtathius habe den Worten dieſes Geſchichtſchreibers einen andern Sin gegeben, als derſelbe damit verbunden; welches um ſo mehr zu vermuthen iſt, da der Knopf des Gefäßes nicht ſo leicht der Gefahr, ſich loszumachen und unverſehens verloren zu gehen, wie dieſes der Fall bei Perſeus war, ausgeſezt iſt.

Ich will auch hier noch zum Unterricht der Künſtler, welche ſich nicht aus Antiken Raths erholen könen, genau und umſtändlich bemerken, wie die alten Helden das Schwert eigentlich trugen. Es iſt bekant, daß es ihnen unter der linken Achſel herabhing und deßwegen ὑπωλενιος genant wurde,[1]) ſo daß der Grif die linke Bruſt berührte. Es hing übrigens wenig niederwärts, und der Winkel, den es mit der horizontalen Linie macht, pflegt nicht über dreiſſig Grade zu ſein; welches man wegen der Form des Gürtels und der Art, ihn zu befeſtigen, wiſſen muß. Der Bildhauer, welcher den angeblichen ſterbenden Fechter ergänzte, hat ſowohl in Abſicht auf die Form des Schwertes als auf den Gürtel einen groben Fehler begangen, indem er dem leztern eine ganz moderne Geſtalt und eine Schnalle gegeben hat. Unſere Gemme gibt den Beweis, daß der Gürtel (τελαμων) des Schwerts eine bloße Binde war, worin auch der größte Theil der alten Statuen, an welchen Schwerter zur Seite hängen, übereinkommen. Bei einigen ſcheint indeſſen das, was die Binde ausmacht, ein Streif Leder zu ſein, und ſo

1) Schol. Pind. Olymp. II. v. 149.

war gerade der Gürtel beſchaffen, den nebſt dem Schwerte Achilles der Diomeda gab. 1) Dieſe Binde war an der Scheide nach dem Rande oder der Öfnung derſelben hin befeſtigt, ging quer über die Bruſt und dañ über die rechte Schulter: das andere Ende der Binde war gleichfalls an der Scheide, aber am andern Ende derſelben, feſtgemacht. Man kañ dieſes recht deutlich an einer ſehr ſchönen heroiſchen Statue in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani ſehen, indem man noch an den beiden Enden der Binde Franßen erblikt.

Man merke ſich indeſſen, daß blos die heroiſchen, d. h. die nakten Statuen das Schwert unter der Achſel hängen haben; welche Gewohnheit man auch an den Statuen der Kaiſer, die auf heroiſche Art vorgeſtellt ſind, beibehalten hat. Übrigens ſieht man auch an denen, welche kein Schwert haben, doch den Gürtel, wie z. B. an der Statue des Domitianus, ebenfalls in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Die angeführte Art, das Schwert mit dem um die Scheide gebundenen Gürtel zu tragen, ſcheint die älteſte Gewohnheit und vielleicht ſchon vor den Zeiten im Schwange geweſen zu ſein, wo man anfing, ſich gewiſſer an der Scheide befeſtigter Ringe zu bedienen, wie man an den Schwertern der nachfolgenden Zeiten wahrnimt, beſonders aber an denen, welche auf dem Fußgeſtelle der Säule des Traianus erhoben gearbeitet ſind.

Nach allen dieſen Bemerkungen kañ ich noch hinzufügen, daß man auf keinem einzigen Kunſtwerke ein ſolches Meſſer wahrnimt, als man zu des Ho-

1) Ιλ. Ψ. XXIII. v. 825.

merus Zeiten neben dem Schwerte trug und der-
gleichen ſeiner Erzählung nach auch Priamus und
Agamemnon hatten. [1])

1) Ibid. Γ. III. v. 271. T. XIX. v. 252.

Neuntes Kapitel.

Der verwundete Machaon nebſt dem Neſtor.

[Numero 127.]

Das Bruchſtük des Basreliefs unter Numero 127, das ich von einer Zeichnung copirt habe, ſcheint den Machaon, einen Sohn des Äſkulapius, vorzuſtellen, wie er bei einem Ausfalle der Trojaner an der rechten Schulter verwundet und von Neſtor in ſein Zelt getragen wurde.[1] Dieſer gab ihm, ehe er ihm die Wunde auswuſch, Wein mit geriebenem Käſe und Gerſtenmehl vermiſcht[2] in einer von Homerus beſchriebenen Schale zu trinken.[3] Dies iſt eben diejenige Schale, deren Form den Scharfſiñ ſowohl der ältern als neuern Kritiker ſo ſehr geübt hat. Das Gefäß auf unſerm Denkmale, weñ ich anders den wahren Inhalt deſſelben errathe, hat mehr die Geſtalt eines Bechers oder einer Taſſe, als die eines Kruges (δεπας), und komt mit der Beſchreibung, welche der Dichter davon gibt, nicht ſonderlich überein; das Übrige aber paßt ganz zu dem angegebnen Gegenſtande. Der Mantel Neſtors iſt oben auf der Schulter zugeknüpft. Mit der linken Hand unterſtüzt der Greis

1) Ibid. Λ. XI. v. 507.

2) Ibid. v. 637.

3) Ibid. v. 631.

die rechte Hand des Machaon, welcher ſchwach und ſchmachtend, ſo wie auch heroiſch oder nakt, vorgeſtellt iſt, weñ er nicht etwa das Gewand weggelegt hat, um ſich die Wunde waſchen zu laſſen.

Zehntes Kapitel.

Streit über den Leichnam des Patroklus.

[Numero 128.]

Unter die vorzüglichſten Stüke gehört der geſchnittene Stein unter Numero 128 im Muſeo des Herzogs von Piombino, auf welchem der Streit der Trojaner und Griechen über den Leichnam des Patroklus abgebildet iſt. Unter den verſchiedenen Abwechſelungen, welche die Tapferkeit der Helden von beiden Seiten in dieſem blutigen Streit erlitt, und welche den Inhalt des ſiebzehnten Buchs der Ilias ausmachen, indem nämlich bald die Trojaner, bald die Griechen ſich des Leichnams von Patroklus bemächtigten: hat der Künſtler den Augenblik gewählt, wo Hektor durch ſeine übermäßige Tapferkeit die Griechen zurüktrieb,[1]) und dem Hippothous dadurch Zeit gab, einen ledernen Strik an den Fuß des Patroklus zu binden, um ihn zu den Trojanern hin zu ziehen, wie dieſes aus der Figur zur Rechten, welche den Fuß mit dem Strike aus allen Kräften fortreißt, zu erſehen iſt.[2]) Ich weiß bei dieſer Gelegenheit indeſſen nicht anzugeben, woher Johannes Tzetzes in einem ungedrukten Werke, das in der vaticaniſchen Bibliothek aufbewahrt wird und den Titel führt: Allegoriſche

1) Ibid. P. XVII. v. 274.

2) Ibid. v. 289.

Erklärung der Ilias des Homerus,[1]) die Nachricht genommen hat, daß Patroklus, des Achilles Geliebter, einen langen Bart und einen etwas diken Bauch gehabt habe: ευπωγων και προκοιλιος.

Hektor und der andere trojaniſche Held, welches vielleicht Äneas iſt,[2]) unterſcheiden ſich von den Griechen nicht nur durch die Bärte, welche länger als diejenigen ſind, mit welchen einige unter den bejahrten Helden, die hernach noch in dieſem Kriege auftraten, abgebildet zu ſein pflegen; ſondern auch durch den Helm, der von dem der hier vorgeſtellten drei Griechen etwas verſchieden iſt, indem dieſe keinen Helmbuſch darauf haben, daher er καταιτυξ hieß,[3]) wiewohl die Helme der Trojaner auch nicht eigentlich damit geziert waren; deñ es iſt ja bekañt, daß Hektor ſeinem Sohne Aſtyanax Furcht mit dem Helmbuſch einjagte.[4])

Die drei Griechen ſind dem Homerus zufolge Aiax der Jüngere und Idomeneus nebſt ſeinem Schildknapen Meriones.[5]) Der erſte mit ruhig aufgehobenem Spieße deutet ihre Beſtürzung darüber an,[6]) daß Hippothous ſich wirklich des Körpers bemächtigt hat, während andere von den Griechen ſich um den Körper herum behaupteten und gegen den feindlichen Anfall durch ihre Schilde ſchüzten; welches durch die beiden Füße einer Figur an-

1) Ὑποθεσις Ὁμηρου Ιλιαδος αλληγορικη. Cod. n. 1759. fol. 362. a.

2) Ιλ. l. c. v. 323.

3) Ιλ. K. X. v. 258.

4) [Ιλ. Z. VI. v. 469.]

5) Ιλ. P. XVII. [v. 258 — 259.]

6) Ibid. v. 224.

gedeutet iſt, die das rechte Knie auf die Erde geſezt hat und ſich mit einem groſſen Schilde bedekt; bis endlich Jupiter die Griechen durch eine ſehr dichte Wolke den Augen der Trojaner entrükte und dadurch Ajax dem Ältern Zeit gab, zur Hülfe herbeizueilen und die Trojaner zum Weichen zu bringen.

Eilftes Kapitel.

Achilles beweint des Patroklus Tod.

[Numero 129 u. 130.]

Der Zorn des Achilles über den Agamemnon und deſſen Unthätigkeit im Lager endigte ſich durch die Nachricht vom Tode ſeines geliebten Patroklus, die ihm Antilochus, ein Sohn Neſtors, brachte. Dieſes iſt auf dem Bruchſtük eines Cameo von ganz vorzüglicher Kunſt unter Numero 129 in der Samlung der Grävin Cheroffini zu Rom vorgeſtellt.

Antilochus wurde von Menelaus erwählt, dem Achilles dieſe Nachricht zu überbringen, theils weil ihn dieſer ſehr liebte, theils auch weil er ſehr ſchnell laufen koñte.[1] Antilochus ſteht mit über's Kreuz geſchlagenen Füßen, eine Stellung, welche die alten Künſtler für traurige Perſonen ſchiklich gehalten zu haben ſcheinen; deñ nach dem Philoſtratus hatten die griechiſchen Krieger (ενχαλλαττϗσι τω ποδε), welche um den Leichnam des Antilochus ſelbſt klagend herumſtanden, eben dieſe Stellung.[2] Er ſtüzt ferner die linke Hand und den Kopf auf einen Stam̃ und reicht dem Achilles die Rechte hin, der in ſeiner äuſſerſten Betrübniß ebenfalls den Kopf auf die linke Hand ſtüzt. Auf einem

1) Ιλ. Ο. XV. v. 570. Ψ. XXIII. v. 756. Οδυσσ. Δ. IV. v. 202.

2) L. 2. icon. 7. p. 821.

Gemälde des berühmten Polygnotus zu Delphi, worauf dieſelbe Geſchichte vorgeſtellt war, ſtüzte er den Kopf auf beide Hände. [1])

Die Thüre ſtellt die Thüre des Zelts von Achilles vor, aus welcher die Frauen herausgingen, die neben ihm ſtanden, als er die Nachricht von des Patroklus Tod erhielt. [2]) Homerus neñt die Wohnung des Achilles im Lager, die ohngefähr die Geſtalt eines hölzernen Hauſes und ein Dach von Schilfrohr hatte, ein Zelt. [3]) Ein ſolches Zelt wird gerade durch die Thüre, die man auf dieſem geſchnittenen Steine ſieht, angedeutet.

Die alten Künſtler, welche den Achilles auf geſchnittenen Steinen abgebildet haben, [4]) ſtellten ihn nie mit dem langen Hauptharre vor, welches Homerus ihm gibt, [5]) und der unſrige hat es ihm eben ſo kurz und abgeſtuzt als dem Antilochus gemacht, welcher leztere nach des Palamedes Erzählung bei Philoſtratus wenig Sorgfalt auf ſein Haar verwendete, [6]) wiewohl er ſonſt ſehr ſchön war. Man köñte daher in Rükſicht auf unſere Gemme annehmen, daß der Künſtler das, was Achilles nach empfangener Nachricht von dem Tode des Patroklus that, indem er ſich nämlich damals die Haare wirklich abſchnitt, anticipirt habe. Übrigens waren die jungen Griechen in der Tracht ihres Haars unter einander nicht gleichförmig, auch nicht einmal dañ, weñ ſie in Geſellſchaft gingen; und

1) Pausan. l. 10. [c. 31.]

2) Ιλ. Σ. XVIII. v. 29.

3) Ιλ. Ω. XXIV. v. 450. Conſ. Pollux, l. 10. segm. 170.

4) Stosch pierr. gravées, pl. 47 — 48.

5) Ιλ. A. I. v. 197.

6) Heroic. c. 3. § 4. p. 698.

Palamedes, der den Griechen zur Belagerung von Troia folgte, wird uns mit einem bis auf die Haut abgeſchornen Kopfe beſchrieben.[1] Vielleicht haben die Künſtler, von welchen wir reden, ſich hierin nach dem gerichtet, was nach den heroiſchen Zeiten Mode war, und dieſe Mode beſtand darin, daß die Ephebi (ſo nan̄te man die Knaben, wen̄ ſie in das Jünglingsalter traten) ſich die Haare abſchnitten.[2]

Den fehlenden Theil des Cameo kan̄ man durch ein Basrelief im Hauſe Mattei, hier unter Numero 130, ergänzen, indem darauf derſelbe Gegenſtand vorgeſtellt iſt. Hinter dem Achilles ſteht ſein Erzieher, der alte Phönix, und die beiden weiblichen Figuren mit einer Art von phrygiſchen Hauben müßen Diomeda und Iphis, zwei junge Mädchen, ſein, welche Achilles und Patroklus zu Gefangenen gemacht hatten;[3] den̄ Briſeis war damals dem Achilles von Agamemnon noch vorbehalten.[4] Antilochus ſcheint auf dem Marmor älter zu ſein, als er um dieſe Zeit wirklich war; den̄ ſein Vater Neſtor rief ihn erſt im fünften Jahre des Krieges vor Troia, weil er, als die Griechen dahin gegangen, noch nicht man̄bar war.[5]

Man vergleiche die gegenwärtige Zeichnung dieſes Basreliefs mit derjenigen, welche ſich unter den übrigen Kupfern von Antiken des Hauſes Mattei befindet, um ſich zu überzeugen, wie unrichtig uns die alten Denkmale nach gewiſſen Zeichnungen ge-

1) Ibid. c. 10. §. 9. p 715.

2) Senec. Hercul. fur. v. 852.

3) Iλ. I. IX. v. 661.

4) Iλ. T. XIX. v. 282.

5) Philostr. Heroic. c. 3. §. 2. p. 697.

liefert werden, ſo daß man wetten möchte, dieſe ſtelle einen ganz andern Gegenſtand vor, als unſere Abbildung. Auf jenem Kupfer ſieht man nur eine halbe weibliche Figur und ohne Haube; Antilochus hält eine Schlange, welche ein Aal zu ſein ſcheint, in der rechten Hand; der Held hinter Achilles hat keinen Helm; Phönix tragt Hoſen, und hält den Spieß auf der Schulter.

Zwölftes Kapitel.

Thetis, welche dem Achilles andere Waffen bringt.

[Numero 131.]

Auf der ſchönen Vaſe von gebrañtem Thone unter Numero 131, welche ſich in der vaticaniſchen Bibliothek befindet, iſt das übrige der auf den zwei vorhergehenden Denkmalen vorgeſtellten Geſchichte abgebildet.

Als Hektor dem Leichnam des Patroklus die Rüſtung des Achilles ausgezogen, welche die Götter dem Peleus bei ſeiner Verlobung mit der Thetis gegeben hatten, und Achilles nun über dieſen Verluſt ganz troſtlos war: ſo erſchien ihm Thetis ſelbſt, und erbot ſich, ihm neue Waffen zu bringen, die eben ſo gut wie die vorigen von Vulcanus ſelbſt verfertigt wären.

Dieſe Waffen brachte ſie ihm aus dem Olympus bei Anbruch des Tages.[1] Der alte Maler läßt ſie daher auf einem Seepferde ſitzend, von einer ihrer Nymphen begleitet, und den Harniſch, als das Hauptſtük der Rüſtung, in der Hand haltend, aus dem Meere hervorſteigen. Da die Farbe dieſes Harniſches weiß iſt, ſo kañ man diejenige darunter verſtehen, deren Homerus erwähnt, welcher ſagt, daß die Rüſtung heller glänze als Feuer;[2] daher

1) Ιλ. Σ. XVIII. v. 645. Dio. Chryſoſt. orat. 11. p. 180.

2) Ιλ. ibid. v. 609.

auch die Krieger, welche einen Harniſch von ſolcher Farbe trugen, λευκοθωρακες, [1] ſo wie von den weiſſen Schilden λευκασπιδες genañt wurden. [2] Auch ſcheinen die Küraſſe und Schilde aus dem weiſſen Metalle, welches Virgilius *album orichalcum* neñt, [3] verfertigt geweſen zu ſein, womit ſeiner Angabe nach der Küraß des Turnus verziert war; und dieſes Metall muß ganz weiß geweſen ſein, indem er es an einem andern Orte auch *argentum* heißt:

Aut læves ocreas lento ducunt *argento.* [4]

Eben ſo läßt auch Homerus wegen der Weiſſe dem Achilles von der Thetis zinnerne Beinſchienen bringen. [5]

In dem herculaniſchen Muſeo findet man mehrere Schalen und anderes Geſchirr von dieſem Metalle. Da die Commentatoren des Virgilius die weiſſe Farbe nicht mit dem Golde reimen koñten, welches, dem Worte *aurichalcum* zufolge, ihrer Meinung nach einen Theil der Zuſammenſezung dieſes Metalles ausmachen müßte: ſo bildeten ſie ſich Gott weiß was für eine Art andern Metalles darunter ein. Ich glaube indeſſen, daß *album aurichalcum* eben das war, was die Hebräer *æs album* nañten; obgleich daſſelbe von allen Gelehrten, und von Bochart insbeſondere, [6] für ganz etwas anderes, als es wirklich iſt, genommen wurde.

1) Suid. v. ἱππεις λευκοθ.

2) Æſchyl. ſept. Theb. v. [87.] Sophocl. Antig. v. [106.] Eurip. Phœnis. v. [1099.]

3) Æn. l. 12. v. 87.

4) Ibid. l. 7. v. 634.

5) Ιλ. Σ. XVIII. v. 612.

6) Hieroz. part. 2. l. 6. c. 16. p. 883.

Das Diadema der **Thetis** gleichet dem der **Juno** und iſt mit Edelſteinen beſezt.[1]) Ihre Mine hat etwas Betrübtes, da ſie zu gleicher Zeit an den Tod des **Patroklus** und an die kurze Lebensdauer, die ihrem Sohne **Achilles** beſtim̃t war, dachte. **Achilles**, der ebenfalls über den Tod ſeines Freundes trauert, iſt im Begriffe, ſich die Beinſchienen anzulegen, von denen eine auf dem rechten Schenkel ruht. Ein anderer Krieger, welcher ſein Schildknap **Automedon** zu ſein ſcheint:

. . . . *Achillis armiger Automedon*, [2])

und in ſeinem Geſichte Erſtaunen und Verwunderung zeigt, hebt den von der **Thetis** überbrachten Schild in die Höhe und hat unter demſelben noch zwei Wurfſpieße[3]) in der Hand:

Bina manu lato crispans hastilia ferro; [4])

gerade ſo, wie man dieſelben ſowohl als die Pfeile zu halten pflegte.[5]) Ich will hier nur beiläufig bemerken, daß **Buonarroti** einen andern Beinharniſch, der auf einer Vaſe von gebrañtem Thone gemalt iſt, für eine Art von Schild gehalten hat.[6])

Als **Achilles** ſeinen Schmerz über den Leichnam des **Patroklus** ausließ und die Rüſtung anlegte, blieben nur ſechs Perſonen um ihn; nämlich **Agamemnon**, **Menelaus**, **Ulyſſes**, **Neſtor** **Idomeneus** und **Phönix**,[7]) welche ihn daher

1) Mart. Capell. l. 1. p. 18.

2) Virg. Æn. l. 1. v. 446.

3) [Es ſcheinen eher die **Trageriemen** zu ſein.]

4) Æn. l. 1. v. 313.

5) Aristoph. Av. v. 390.

6) Dempster. Etrur. tab. 28.

7) Ιλ. T. XIX. v. 310.

auch auf dem folgenden Basrelief begleiten. Auf unſerer Vaſe ſizt er in der Mitte von vier Perſonen, von welchen der Alte zur Rechten ſein Erzieher Phönix zu ſein ſcheint, wiewohl, weñ man der Autorität der *Tabula Iliaca* im Muſeo Capitolino folgen wollte, derjenige, der den Schild in die Höhe hebt, Phönix ſein würde.[1]) Was die drei übrigen Figuren betrift, ſo paſſen ſie nicht ſonderlich auf die drei von Homerus genañten Helden.

Wer aufmerkſam auf die Freiheiten geweſen iſt, welche ſich die alten Künſtler, beſonders die aus den erſten Jahrhunderten der Kunſt, nach Art der Dichter zuweilen genommen haben, und wovon man viele Beiſpiele im Pauſanias findet: dem wird es nicht auffallend ſein, in der Figur, welche mit einer Art von Müze auf dem Kopfe vor Achilles ſteht, den Vulcanus vorgeſtellt zu ſehen. Dieſe Figur nähert ſich, auf einen Stab geſtüzt, dem Achilles, und eben durch dieſen Stab hat der Künſtler wahrſcheinlich dieſen Gott der Schmiede ausdrüken wollen, indem derſelbe, weil er lahm war, nur mit Mühe gehen koñte, gerade ſo, wie er auf dem Kaſten des Cypſelus, wo eben dieſe Fabel vorgeſtellt war, und zwar, wie er der Venus die Hand reicht.[2]) Jederman weiß, daß dieſe Müze ihm zukomt; und dañ erſcheint er auch in andern Figuren eben ſo jung und ohne Bart, wie ich ſchon oben bei Numero 5 bemerkt habe. Vorausgeſezt alſo, daß dieſe Figur wirklich Vulcanus ſei, ſo köñte die bärtige Figur, die hinter ihm ſteht, einen von ſeinen Cyklopen vorſtellen, indem in der halb erhobenen Arbeit des erwähnten Kaſtens

1) Num. 47. Conf. Fabrett. in eand. tab. p. 329.
2) Pauſan. l. 5. [c. 19.]

gleichfalls ein ſolcher hinter ihm herging. Bei Gelegenheit dieſes Kaſtens kañ ich in Rükſicht auf die poetiſchen Freiheiten der Künſtler den darauf vorgeſtellten Kampf des Achilles mit dem Memnon anführen, bei welchem die Mütter dieſer beiden Helden zugegen ſind,[1]) was doch allen Nachrichten vom trojaniſchen Kriege widerſpricht.

Man bemerke hier auch die Ohrgehänge ſowohl am Achilles, als an der Figur, welche den Schild hält; dañ auch an der Thetis, indem dieſes, wie ich glaube, das einzige Beiſpiel von ſolchen Ohrgehängen an jungen Leuten auf alten Denkmalen der Kunſt ſein mag; ſo wie der einzige Autor, der dieſes Schmukes an Mañsperſonen erwähnt, Apuleius iſt;[2]) jedoch muß man unſere Vaſe für älter als dieſen Scribenten halten.[3])

1) Ibid.

2) De doctr. philosoph. Platon. l. 1. p. 570.

3) [G. d. K. 6 B. 2 K. 14 §. Note.]

Dreizehntes Kapitel.

Achilles bewafnet, um mit dem Hektor zu kämpfen.

[Numero 132.]

Über den Verluſt ſeines Freundes erbittert und vom Wunſche nach Rache gegen die Trojaner beſeelt, ſöhnte ſich Achilles mit Agamemnon aus und legte die Waffen wieder an, mit welchen er auf dem in der Villa Borgheſe befindlichen und hier unter Numero 132 aufgeführten Basrelief erſcheint. Er läßt ſich Beinſchienen anlegen, welches ſowohl bei ihm[1]) als bei andern Kriegern das erſte war, was angezogen wurde, wen̄ ſie ſich zum Kampfe rüſteten.[2]) Wo Homerus dieſer Beinſchienen gedenkt, bedient er ſich immer der mehrfachen Zahl (κνημιδες); auf unſerm Marmor erblikt man indeſſen nur eine Schiene, und zwar den Gebräuchen der ſpätern Jahrhunderte gemäß, in welchen nicht nur die Römer,[3]) ſondern auch die Griechen,[4]) mit einer einzigen Beinſchiene bewafnet gingen. Die Ätolier befeſtigten dieſelbe dem Scholiaſten des Euripides zufolge am rechten Fuße,[5]) die Samniter hingegen am linken.[6]) Über die Bewafnung

1) Ιλ. Τ. XIX. v. 369.

2) Ibid. Γ. III. v. 330.

3) Arrian. Tact. p. 13.

4) Macrob. Saturnal. l. 5. c. 18. p. 415.

5) Conf. Brod. miscell. l. 3. c. 8.

6) Liv. l. 9. c. 40.

dieſes Fußes werde ich unten bei Numero 199 mehr ſagen.

Unter den übrigen Figuren dieſes Marmors erkeñt man den Ulyſſes, welcher mit Achilles ſpricht. Der nakte Held, mit einem Spieße in der linken Hand und dem Zaum eines von den erwähnten Pferden in der rechten, ſcheint der oben angeführte Automedon oder der Schildknap des Achilles zu ſein.

Vierzehntes Kapitel.

Das in die Waage gelegte Schikſal des Achilles und Hektors.

[Numero 133.]

Die hetruriſche Schale, welche ſich zu Rom in dem Kabinet des Herrn Thomas Jenkins befindet, und die ich hier unter Numero 133 aufführe, kañ unter allen mit hetruriſchen Buchſtaben bezeichneten Schalen ſich den Vorzug anmaßen, und verdient es, unter die ſchönſten Denkmale der Kunſt dieſes Volks gezählt zu werden.

Man erblikt darauf die Vorſtellung jenes Götterbeſchluſſes über den Tod Hektors, welchen uns Homerus unter dem ſchönen Bilde ſchildert, daß Jupiter mit der Waage in der Hand das Schikſal des Achilles und Hektors abwog, und da er ſah, daß die Schale Hektors niederſank, die des Achilles aber in die Höhe ſtieg, den Tod Hektors beſchloß. Von der Zeit an hörte Apollo, der vom Anfange dieſes Kriegs an den Hektor beſchüzt hatte, auf, Sorge für ihn zu tragen. 1) Man kañ daher auf dieſes Bild das griechiſche Sprichwort anwenden: Δικαιοτερος τρυτανης, gerechter als die Zunge einer Waage, 2) ſo wie auch jenes andere: Ακριβεϛερος τȣ ζυγȣ της ῥοπης, rich-

1) Ιλ. X. [XXII. v. 209—213.]

2) Suid. v. δικαιοτ. ϛαχαν.

tiger als das Niederſinken der Waage,[1]) wobei ich geglaubt habe, ſtatt την ῥοπην leſen zu müßen της ῥοπης.

Der Verfertiger dieſer Schale hat ſtatt des homeriſchen Jupiters, der das Schikſal der beiden Helden abwog, den Mercurius gebildet, wie man an ſeinem Hute oder geflügelten Petaſus und aus ſeinem Namen in hetruriſcher Schrift und Sprache: TVRM, erſehen kañ, welchen man auch auf einer andern Schale auf ähnliche Art lieſt.[2]) Die Urſache dieſer Veränderung iſt vielleicht unter andern dieſe, weil die Waage unter der Obhut und dem Schuze dieſes Gottes ſtand, ſo wie die Gewichte unter dem Schuze des Herkules.[3]) Dieſe Beſchäftigung ſchikt ſich alſo beſſer für jenen Gott als für Jupiter; und überdies findet man Mercurius auch auf vielen geſchnittenen Steinen mit der Waage in der Hand.[4])

Das in den beiden Waagſchalen (πλαστιγξ) abgewogene Schikſal der Helden wird hier in zwei kleinen menſchlichen Figuren, die ohngefähr zweien Seelen gleich ſein ſollen, vorgeſtellt. Ähnliche Figuren, und zwar gleichfalls ohne Flügel, um ſich nach dem Worte Κηρ, deſſen ſich Homerus bedient, und welches bald Schikſal, bald Seele bedeutet,[5]) zu richten, findet man auch auf andern Denkmalen in dieſem Werke. Die Figuren ſind übrigens mit ihren Namen bezeichnet, nämlich

1) Pollux, l. 8. segm. 10.

2) Dempster. Etrur. tab. 3.

3) Fabrett. Inscript. c. 7. p. 527 — 528.

4) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 8 Abth. 393 Num.]

5) Jo. Diac. Schol. in Hesiod. p. 101.

chilles durch ACHLE; wie man dieſes Wort auch, ohne anderer Denkmale zu erwähnen, auf einem hetruriſchen geſchnittenen Steine geſchrieben findet,[1] auſſer daß der Name auf der Schale den Buchſtaben nicht in der Mitte hat. Das Wort EFAS, neben der andern Waagſchale eingegraben, iſt wahrſcheinlich der Name Hektors, welcher ſich aber auf keinem einzigen andern Denkmale dieſer Nation findet: wiewohl dieſes Wort nicht ſo ſehr vom griechiſchen Namen dieſes Helden abweicht, als das Wort NANOS, das man auch in der hetruriſchen Sprache findet, von dem griechiſchen Namen des Ulyſſes abgeht.

Die Handhabe am Balken der Waage, zwiſchen welcher ſich die Zunge bewegt, oder der Grif, (τρυτανη, σταθμος, κανων[2]) und von Andern ῥυμα genañt,[3] liegt auf dem Balken ſelbſt. Dieſes komt aber vom Mangel des Raums her; wiewohl eine andere Waage, die auf einer Vaſe von gebrañtem Thone gemalt iſt,[4] ganz und gar keine Handhabe und keinen Grif zu haben ſcheint.

Apollo, deſſen Name auf dieſelbe Art: APLV, auf einer Schale im Kabinet des Collegii Romani geſchrieben ſteht,[5] hält die linke Hand nebſt einem Theile ſeines Gewandes über dem Kopf in die Höhe, ſo wie jemand, der etwas abwägt, ſie zu halten pflegt, gleichſam um den Mercurius zu erinnern, mit Genauigkeit und ohne alle Rükſicht

1) Gori Mus. Etruſc. tab. 198. n. 4.

2) Tzetz. Schol. Lycophr. p. 35.

3) Schol. manuſcript. ap. Barnes. ad Ιλ. X. XXII. v. 212.

4) Gori l. c. tab. 165.

5) Dempſter. Etrur. tab. 4.

zu Werke zu gehen. In der That mußte ſich auch Apollo, als der Vater des Hektors, wofür die alten Dichter Steſichorus, Euphorion und Alexander aus Ätolien ihn ausgeben, [1]) bei der Entſcheidung des Schikſals ſeines Sohnes intereſſiren. Als er ihn aber endlich in der Waagſchale ſinken ſah, ſo widerſezte er ſich nicht weiter den unwiederruflichen Beſchlüſſen in Anſehung deſſen Todes. Es köñte aber auch das Gewand, das Apollo mit der Linken in die Höhe hält, auf das weiſſe Tuch (mappa) anſpielen, mit welchem die Prätoren zu Rom in dem großen Reñkreiſe (circus) das Zeichen zum Abfahren der Wagen gaben, wie man dieſes auf einem Basrelief abgebildet findet, welches ehemals in dem Hauſe Barberini war, nachher aber in andere Hände gekommen iſt. [2]) Deñ in demſelben Augenblike, wo Homerus das Schikſal der beiden Helden abwägen läßt, ſchikten ſich dieſe an zum Kampfe, ſo daß etwa Apollo durch die aufgehobene Hand und durch das nach Art der Prätoren in die Höhe gehaltene Tuch ihrem Schikſale freien Lauf zu geben ſcheinen köñte. Dieſe im Circo ſchon in den erſten Zeiten der römiſchen Republik beobachtete Gewohnheit, deren der alte Dichter Ennius Erwähnung thut, [3]) erhält vielleicht durch dieſe Schale ſowohl ein noch höheres Altertum als auch einen frühern Urſprung, und iſt wahrſcheinlich gleich vielen andern alten Gebräuchen von den Hetruriern her angenommen worden.

Die Weglaſſung des Buchſtabens v in der Mitte des Namens Apollo, ſo wie die des Buch-

1) Tzetz. Schol. Lycophr. v. 265.

2) Bartol. Admir. antiq. tab. 23.

3) Cic. de divinat. l. 1. c. 48.

ſtabens E im Namen des A ch i l l e s, köñte auf die Vermuthung führen, daß man bei den Hetruriern zwiſchen gewiſſen Conſonanten die Vocale mitverſtanden habe, wie dieſes in der Schrift der orientaliſchen Völker der Fall iſt, und daß man ſie, ohngeachtet ſie nicht wirklich hingeſezt wurden, dennoch ausgeſprochen habe.

Funfzehntes Kapitel.

Auslöſung von Hektors Leichnam.

[Numero 134.]

Der Marmor unter Numero 134, welcher ſich in der Villa Borgheſe befindet, ſtellt den König Priamus vor, wie er vor Achilles auf den Knieen liegt, und ihm die Hand küßt, um den Leichnam ſeines Sohnes Hektors zu erhalten, zu welchem Ende er ihm viele Geſchenke mitbringt. Dieſe Geſchichte, welche λυτρα Ἑκτορος, *lytra Hectoris*, überſchrieben iſt,[1] ſieht man auf eine grobe Art erhoben gearbeitet auf dem hintern Theile jenes großen Sarkophags, der, wie ich ſchon erinnert habe, im Muſeo Capitolino befindlich und unter der irrigen Benennung der Begräbnißurne des Kaiſers Severus bekañt, auch von dem verſtorbenen Abate Venuti erklärt worden iſt. Die Compoſition dieſes Denkmals iſt indeſſen von dem borgheſiſchen Marmor etwas verſchieden und nicht ſo reich an Figuren.

Der Marmor, wovon hier die Rede geht, iſt meiſterhaft gearbeitet, und der alte Künſtler hat ſich vorzüglich bemüht, ganz genau dem Homerus[2]) zu folgen, indem er in der ganzen Stellung und auf dem Geſicht des Achilles das ihm von Priamus

1) Hygin. fab. 106.

2) [Ιλ. Ω. XXIV. v. 469. seq.]

erregte Mitleiden ausgedrükt hat, der ihn in dieſem Zuſtand der Demüthigung an ſeinen alten Vater Peleus erinnerte, welcher izo auch ſeines einzigen Sohns beraubt war.

Achilles iſt ſizend vorgeſtellt, wie ihn dem Homerus zufolge Priamus antraf; indeſſen erwähnt dieſer Dichter des Helmes nicht, den man hier unter ſeinem Stuhle erblikt; das Zelt hingegen fehlt, ob es gleich auf der *Tabula Iliaca,* worauf dieſelbe Geſchichte vorgeſtellt iſt,[1]) mit einer maleriſchen Freiheit entweder von Linnen oder von Häuten aufgeſpañt vorkömt; obwohl es dem Homerus zufolge, wie ich ſchon oben bemerkt habe, wegen der lange dauernden Belagerung aus einem hölzernen Hauſe beſtand.[2]) Als Priamus in das Zelt des Achilles trat, hatte dieſer ſeine Freunde um ſich; Automedon aber und Alcimus ſtanden unter denſelben und bedienten ſie. Dieſes müßen auf unſerm Marmor die beiden jungen Männer ſein, welche ganz troſtlos zum Zeichen ihrer großen Betrübniß ſich das Geſicht mit der rechten Hand bedeken: wiewohl auf der vorhin angeführten Urne nur einer von beiden erſcheint. Auſſerdem erblikt man auf unſerm Marmor noch zwei ebenfalls ſehr betrübte Frauen mit einem Mantel über den Kopf, als wollten ſie das Geſicht verhüllen. Die eine muß Briſeis ſein, welche Agamemnon dem Achilles zurükgegeben hatte; die andere aber Diomeda oder Iphis, zwei gefangene Mädchen, welche auf dem oben angeführten Basrelief, wo Antilochus die Nachricht von des Patroklus Tode überbringt, in Geſellſchaft des Achilles vorgeſtellt ſind. Der

1) Num. 72.

2) Ιλ. Ω. XXIV. v. 450.

Krieger endlich, welcher hinter dem Stuhle des Achilles ſteht, muß ein anderer ſeiner Gefährten ſein.

Der mit zwei Pferden beſpañte Wagen, [1]) welcher den gewöhnlichen Streitwagen der Alten gleicht, iſt derjenige, in welchem Priamus gekommen war, und der Krieger mit den phrygiſchen Hoſen, der darauf ſteht, iſt Idäus, des Königs Herold, der ihn auf dieſer Reiſe begleitete. [2]) Der junge Held, welcher den Pferden die Zügel abnim̃t, ſcheint den Achilles ſelbſt vorzuſtellen, wie er in Begleitung des Automedon und Alcimus aus ſeinem Zelte gegangen iſt, um die Pferde von dem Wagen des Priamus loszuſpannen, worauf er den Herold mit ſich führte. [3])

Hinter dieſem Wagen folgt ein anderer, mit Waffen und allerhand Geſchirr beladen, um dadurch die Geſchenke anzudeuten, welche Priamus dem Achilles mitbrachte. Deutlicher als auf unſerm Marmor ſieht man dieſen Wagen auf der capitoliniſchen Urne, und weñ er ſtatt zweier Räder deren vier hätte, ſo würde er dem uns von Homerus durch das Wort ἅμαξα beſchriebenen ähnlich ſein, den er ausdrüklich von dem zweiſpännigen, δίφρος von ihm genañt, [4]) unterſcheidet und von Maulthieren ziehen läßt. [5]) Auf jener Urne ſieht man auf eben dieſem Wagen einen viereckichten Kaſten, wie von Brettern zuſammengeſezt, welcher denjenigen vorſtellt,

1) Ibid. v. 279.

2) Ibid. v. 149.

3) Ibid. v. 571.

4) Ibid. v. 322.

5) Ibid. v. 189.

der von Homerus πειρινθος, von Pollux μοργον,[1] und auf lateiniſch *sirpea* genant wird:[2] welches ohngefähr auf einen aus Ruthen geflochtenen Korb hinauskomt, worein man die wegzuführenden Sachen legte, damit ſie nicht vom Wagen herunterfielen.[3] In einem Wagen mit einem ſolchen Kaſten reiſte nach des Apollonius Erzählung Medea, um den Jaſon aufzuſuchen und ſich mit ihm zu unterreden.[4]

Der Verfaſſer eines Verzeichniſſes der im Muſeo Capitolino befindlichen Merkwürdigkeiten, welches der neuen Ausgabe der römiſchen Gemälde des Abate Titi beigefügt iſt,[5] hält ſich nicht ſo lange damit auf, uns zu erklären, was auf der angeführten Urne eigentlich vorgeſtellt ſei; ſondern begnügt ſich damit, zu ſagen, daß ein Prieſter darauf abgebildet ſei, welcher einem todten Krieger die Hand küſſe. In der Beſchreibung, welche unter der von Herrn Piraneſi in ſeinen Altertümern Roms in Kupfer geſtochenen Urne befindlich iſt,[6] wird behauptet, der ſizende Achilles ſei Akron, König der Ceninenſer, wie er, nachdem ihn Romulus in der Schlacht mit eigner Hand erlegt habe, von ſeinen Freunden beweint werde;[7] der Krieger auf dem zweiſpännigen

1) L. 7. segm. 116.

2) Ovid. fast. l. 6. v. 680.

3) Hesych. v. πειρινθ. Salmas. ad Scriptor. hist. August. p. 74.

4) Argonaut. l. 3. v. 872.

5) Pag. 5.

6) T. 2. tab. 34.

7) [Plutarch. in Romul. c. 16.]

Wagen aber ſei Romulus, wie er nach dieſer Schlacht ſeinen erſten feierlichen Triumph halte; der ihm folgende Wagen ſei mit reicher Beute beladen und hinter ihm kommen die römiſchen jungen Soldaten.

Sechzehntes Kapitel.

Hektors Leichnam wird nach Troja zurükgebracht.

[Numero 135.]

Schäzbar iſt der Marmor in der Villa Borgheſe, den ich hier unter Numero 135 aufführe, wegen der Art, wie die Wegſchaffung von Hektors Leichnam darauf vorgeſtellt iſt. Er wird nämlich, nachdem er ausgelöſet worden, von zwei Perſonen auf den Schultern nach Troja getragen, indem dieſes, wie ich ſchon unter Numero 88 geſagt habe, bei Perſonen, die im Kriege geblieben waren, der Gebrauch geweſen iſt.[1]

Hektor ſtarb ohngefähr in ſeinem dreiſſigſten Jahre, mit einem langen Barte, wie er auf dieſem Marmor vorgeſtellt iſt, und wie ihn Virgilius auch überdies mit langen, oben auf der Stirn abgeſchnittnen Haaren beſchreibt;[2] daher man auch Haare, die auf dieſe Art vorn verſchnitten waren, Hektorshaar oder hektoriſches Haar nañte.[3] Er wollte ſich nämlich hiedurch von Paris unterſcheiden, der auch vorn an der Stirn langes Haar hatte; und in dieſer Rükſicht allein muß man den

1) [Allein der Zug geht von der Stadt weg, und es dürfte vielleicht eher (Ιλ. Ω. v. 786.) der Begräbnißtag vorgeſtellt ſein, wohin auch die Öl- und Weinkrüge zielen, die in die Flammen ſollen gegoſſen werden.]

2) Æn. l. 2. v. 276. Senec. Troad. v. 466. 804.

3) Pollux, l. 2. segm. 29.

Philoſtratus verſtehen, weñ er erzählt, Hektor habe es wegen des Paris für unanſtändig für einen Prinzen gehalten, langes Haar zu tragen;[1]) ſo wie ich glaube, daß man in eben demſelben Verſtande auch das lange Haar des Äneas erklären muß.[2]) Bei den Griechen, insbeſondere bei den Euböern, war dieſer Gebrauch allgemein. Dio Chryſoſtomus erklärt das Wort κυκνεος, welches Homerus vom Haare Hektors gebraucht,[3]) für Haar von ſchwarzer Farbe, als ob ſeiner Meinung nach Hektor ſchwarzes Haar gehabt hätte.[4]) Demohngeachtet redet Philoſtratus ſelbſt ausdrüklich von einer Statue Hektors mit einem Kopf ohne Haar.[5]) Allein aus zwei Münzen der Stadt Ilium (ΕΙΙΛΩΝ) erſieht man deutlich, daß die Alten in der Abbildung Hektors ſelbſt nicht einſtimmig waren, indem die eine ihn mit einem ganz kleinen Barte,[6]) die andere aber ohne allen Bart vorſtellt.[7])

Nachdem Priamus den Leichnam Hektors von Achilles losgekauft hatte, gingen, wie Homerus ſagt, alle Männer und Weiber aus den Thoren von Troja heraus, um ihn in Empfang zu nehmen;[8]) vor allen andern kam ſeine Mutter Hekuba, ſeine Gemahlin Andromache, und Helena, deren liebevolle und zärtliche Klagen der Dichter erzählt. Unter

1) Heroic. c. 12. p. 722.

2) Virg. Æn. l. 1. v. 589.

3) Ιλ. X. XXII. v. 402.

4) Orat. 21. p. 273.

5) Heroic. p. 683.

6) Seguin. num. sel. p. 330.

7) Haym. Tes. Brit. t. 2. p. 65.

8) Ιλ. Ω. XXIV. v. 707.

dieſen Weibern, welche in der tiefſten Betrübniß und gerade ſo vorgeſtellt ſind, wie Seneca ſie beſchreibt, nämlich mit flatternden, zerſtreuten Haaren, ohne Gürtel um die Bruſt (veste remissa), und die eine Schulter entblößt (exsertos lacertos,[1]) zeichnet ſich Andromache aus. Übrigens ſieht man an allen dieſen Figuren durch die langen Gewänder das Beiwort ἑλκεσιπεπλοι, das Homerus den Trojanerinen gibt,[2]) ausgedrükt. Bei den Römern war dieſes ebenfalls im Gebrauche, und ſelbſt die Männer folgten dem Leichenzuge ohne Gürtel um den Leib. So begleiteten z. B. die römiſchen Ritter den Leichnam des Auguſtus bis zu ſeinem Mauſoleum.[3]) In Gemäßheit der Vergleichung der Stellen mit den angeführten Figuren des Marmors bin ich der Meinung, daß Statius in ſeiner Thebais an der Stelle, wo er die Frauen beſchreibt, welche in der größten Betrübniß aus den Thoren der Stadt Argos hinausgingen, um die Leichname ihrer bei der Belagerung von Theben gebliebenen Verwandten aufzuſuchen,[4]) ſtatt *accincti* sinus, habe ſagen müßen *discincti* sinus, indem die aufgenommene Leſart der Gewohnheit der Weiber in ſolchen Fällen widerſpricht.

Andromache wird von ihrem Sohne Aſtyanax begleitet; allein er iſt nicht, wie Homerus ihn beſchreibt, im kindlichen Alter, von der Säugamme auf den Armen getragen;[5]) auch nicht ſo klein, wie wir ihn auf der folgenden Vaſe der va-

1) Troad. v. 83.

2) Iλ. H. VII. v. 297.

3) Sueton. in. Aug. c. 100.

4) L. 12. v. 109.

5) Iλ. X. XXII. v. 484. Conf. Ω. XXIV. v. 727.

ticaniſchen Bibliothek erbliken werden, ſondern wie ein junger Knabe abgebildet, gerade ſo wie ihn Seneca in ſeinem Trauerſpiele, *Troades* genañt, vorſtellt. Weñ man alſo auf mehrern geſchnittenen Steinen und antiken Paſten einen ſolchen Knaben von einem Weibe, das ſeine Mutter zu ſein ſcheint, umarmt ſieht und ihn gleichfalls für den Aſtyanax gehalten hat:[1]) ſo wird dieſe Meinung durch die Autorität des gegenwärtigen Basreliefs beſtätigt.

Vier trojaniſche Krieger, welche Hektors Leichnam begleiten, haben zum Unterſchiede von den Griechen einen anders geformten Helm, der ſich durch die Röhre, φαλος genañt, auszeichnet. Dieſe Röhre erhebt ſich oben auf dem Helm, und gleichet, da ſie auf unſerm Marmor nach vorn gebogen iſt, gewiſſermaßen einer phrygiſchen Müze, deren Spize ſich nach dem Geſichte zu bog, eben ſo wie der Helm eines Kriegers, der auf einer Lampe von gebrañtem Thone vorgeſtellt iſt.[2]) Auf dem Fußgeſtelle der trajaniſchen Säule haben die barbariſchen Völker eben dergleichen Helme: indeſſen findet man auf einigen Münzen auch das Bild der Pallas mit einem eben ſo geformten Helme.[3])

Die übrigen trojaniſchen Figuren tragen Gefäße, vermuthlich mit Wein gefüllt, um damit den brennenden Scheiterhaufen zu löſchen, weñ, wie Homerus ſagt, Hektors Leichnam in Aſche verwandelt worden.[4]) Die nämliche heilige Handlung, am Grabmale dieſes Helden verrichtet, ſah

1) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 393 Num.]

2) Bellor. Lucern. part. 1. tab. 21.

3) Beger. observ. in numm. p. 12.

4) Ιλ. Ω. [v. 791.]

man auch auf dem Throne der von Bathykles verfertigten Statue des Apollo zu Amyklä erhoben gearbeitet.[1]) Auch köñten dieſe Gefäße wohl die Gewohnheit des Waſchens oder der Reinigung (lustrationis) nach dem Leichenbegängniſſe andeuten, indem die nächſten Verwandten des Verſtorbnen dieſelbe wirklich vorzunehmen pflegten.[2])

Die einzige Figur mit dem Knie auf der Erde und in einer bittenden Stellung, welche Priamus zu ſein ſcheint, indem man ihn in einer ähnlichen Stellung und zu des Achilles Füßen, um Hektors Leichnam von ihm zu erlangen, auch auf andern Kunſtwerken vorgeſtellt findet, läßt ſich mit dem gegenwärtigen Gegenſtande, der erſt nach der Loskaufung ſtatt findet, nicht wohl reimen, beſonders da Priamus von Mercurius ganz allein in das Zelt des Achilles eingeführt wurde: auf unſerm Marmor aber von mehrern Perſonen umgeben erſcheint. Man köñte daher glauben, daß der Künſtler den ſpätern Scribenten, inſonderheit dem Dictys Cretenſis[3]) und Cedrenus[4]) gefolgt ſei, welche ihm die Andromache, Polyxena und andere zu Begleitern geben. Übrigens ſteht der Marmor zu hoch, um ſich zu überzeugen, ob derſelbe von dieſer Seite her verſtümmelt ſei oder nicht.

1) Pausan. l. 3. [c. 18. in fin.]

2) Schol. Aristoph. Nub. v. 836. Suid. v. καταλυη.

3) De bello Trojan. l. 3. c. 20.

4) Histor. p. 127.

Siebzehntes Kapitel.

Hektors Begräbniß.

[Numero 136.]

Den Marmor unter Numero 136, welcher bei Fraſcati im Gebiet des Kloſters von Grottaferrata ausgegraben und in der Halle am Palaſt des Cardinalabts aufgeſtellt iſt, kañ man unter die ſchönſten Denkmale in dieſer Art rechnen; allein er iſt auch zugleich ſehr ſchwer zu erklären, weil die Hälfte davon fehlt, wie man aus der Länge der Figur, von welcher der halbe rechte Fuß noch zu ſehen iſt, ſchließen kañ.

Da nun dieſe Figur, welche unſtreitig das Haupttheil des Ganzen geweſen iſt, indem ein Krieger den Fuß derſelben mit beiden Händen feſt hält, hier fehlt: ſo muß man ſich mit der Bemerkung begnügen, daß derſelbe einem todten Krieger gehöre, der vom Schlachtfelde entweder auf den Scheiterhaufen oder zum Begräbniß getragen werde. Ich habe indeſſen das Ganze genau ſtudirt, um ausfindig zu machen, was dadurch eigentlich vorgeſtellt werde; koñte aber nichts weiter mit Gewißheit feſtſezen, als daß es eine Begebenheit aus dem heroiſchen oder fabelhaften Zeitalter ſei, da nach dem von mir aufgeſtellten Grundſaze der junge Krieger, welcher den Leichnam trägt, nakt und auf heroiſche Art vorgeſtellt iſt. Die bejahrte Frau kañ in einem heroiſchen Gegenſtande, wie der gegenwärtige iſt, unmöglich eines von den Weibern ſein,

welche den Körper der Verſtorbenen wuſchen;[1]) den̄ unter der ganzen Menge von Denkmalen, worauf dergleichen Begebenheiten vorgeſtellt ſind, findet man kein einziges, auf welchem dergleichen Weiber von ſo niedrigem Stande abgebildet wären, um ſo weniger, da ſie gar nicht nothwendig waren, das, was man vorſtellen wollte, verſtändlich zu machen.

Zur nähern Beſtimmung des Inhalts dieſes Marmors kan̄ indeſſen das übriggebliebene Stük von der weiblichen Figur viel beitragen, welche neben dem Körper des Verſtorbenen der griechiſchen Gewohnheit gemäß klagt,[2]) und ſich zum Zeichen der äuſſerſten Betrübniß die Stirn mit den Fingern der linken Hand berührt, wiewohl man von denſelben nur noch die äuſſerſten Spizen wahrnim̄t. Wen̄ übrigens ihr Geſicht nicht in Thränen gebadet iſt, ſo liegt daran nichts, indem nach dem Ausſpruch des Seneca

. . . . levia perpeſſæ ſumus,
Si flenda patimur.[3])

Da man überdem nicht weiß, daß bei dem Begräbniſſe berühmter Helden, die im Kriege oder durch einen andern Zufall geſtorben waren, die Mutter oder eine andere bejahrte Frau von naher Anverwandtſchaft zugegen geweſen ſei: ſo läßt ſich der Umſtand, daß hier eine von dieſem Alter abgebildet iſt, nicht anders als mit dem Leichnam Hektors reimen. Es iſt mir wohl bekan̄t, daß Seneca die Alkmene bei dem Scheiterhaufen erſcheinen läßt, auf welchem ſich ihr Sohn Herkules lebendig ver-

1) Ιλ. Ω. XXIV. v. 587. Eurip. Hecub. v. 612. Phœniſs. v. 1329. 1661. Ennii fragm. p. 54. Plutarch. conſolat. ad Apollon. p. 207.

2) Plat. leg. l. 11. p. 947. Taylor. lect. Lyſiac. c. 1. p. 677.

3) Troad. v. 408.

brañte:[1]) hier aber iſt die Rede von dem Körper eines Verſtorbenen. Ferner kañ man auch dem Herkules keinen Helm beilegen, indem er denſelben nie als im Kampfe mit dem Hippokoon trug, wie er deñ zu Sparta in einer bewafneten Statue vorgeſtellt war.[2])

Endlich ſchikt ſich der Fuß, der einen Mañ von höherer Statur als die übrigen Figuren des Marmors verräth, ſehr gut zum Hektor, deſſen homeriſches Beiwort πελωριος,[3]) welches ſo viel iſt als *immanis*, ſo wie das andere, μεγας,[4]) der Große, einen Mañ von ungewöhnlicher Größe anzeigen: wiewohl ich recht gut weiß, daß der nämliche Dichter das Beiwort πελωριος auch dem Achilles gibt[5]). Der Helm, der in Vergleichung des Jünglings, der ihn trägt, ebenfalls übermäßig groß iſt, köñte daher auch wohl dem Verſtorbenen zugehören.

Die Eiche, die meiner Meinung nach mit Vorſaz angebracht iſt, kañ als eine Anſpielung auf den Hektor angeſehen werden, indem Homerus bei der Beſchreibung des zur Erde fallenden und von Achilles mit einem Spieße getödeten Hektors das Gleichniß von dem Sturze einer durch die Blize Jupiters getroffenen Eiche hernimt.[6]) Zwar macht der Dichter beim Tod des Patroklus eine ähnliche Vergleichung; aber er ſagt dabei: er fiel wie eine Eiche oder Papel, oder eine hohe Fichte, von

1) Herc. Œt. v. 1668. 1738.

2) Pauſan. l. 3. [c. 15.]

3) Ιλ. Λ. XI. v. 819.

4) Ιλ. Ζ. VI. v. 263. 440.

5) Ιλ. Φ. XXI. v. 527.

6) Ιλ. Ξ. XIV. v. 414.

den Streichen der Axt umgeſtürzt.[1] Weñ er hernach den Fall des von Ajax erlegten Trojaners Simoiſius erzählt, vergleicht er ihn ebenfalls mit einer umgehauenen, zur Erde ſtürzenden Papel.[2]) Hingegen hat er ſich allein die Eiche, und keinen andern Baum, vorbehalten, um Hektors Tod zu ſchildern. Man köñte auch ſagen, daß die Eiche, deren Stam̃ dazu diente, um Trophäen daraus zu machen und ſie auf das Grab der Helden zu ſezen,[3]) etwa das Siegeszeichen andeuten könne, welches dem Hektor errichtet werden ſollte, beſonders da der Berg wegen der vielen Eichen, womit er bekleidet war, bekañt iſt.[4]) Indeſſen komt es mir bei dieſen Umſtänden wahrſcheinlicher vor, daß die Eiche ein Symbol des trojaniſchen Landes und dem zufolge auch des Orts, wo die auf dem Marmor abgebildete Begebenheit vorfiel, ſein ſolle; da uns ja auch Apollonius lehret, daß dieſer Baum der Rhea oder Cybele, deren Verehrung in Phrygien angeordnet war, geweiht geweſen ſei.[5])

Die bärtige Figur trägt einen Spieß, welches vielleicht der Spieß Hektors iſt, ſo wie auch der Helm und Schild, die der Jüngling in den Händen hat, ihm gehören müßen; ſowohl aus der Urſache, die ich vorhin in Anſehung des Helmes angeführt habe, als auch, weil wegen des von Achilles auf Anſuchen des Priamus den Trojanern auf zwölf Tage bewilligten völligen Waffenſtillſtandes dieſe beiden Figuren kein anderes kriegeriſches Merkmal an

1) Ιλ. Π. XVI. v. 482.

2) Ιλ. Δ. IV. v. 482.

3) Virg. Æn. l. 11. v. 5. 173.

4) Theocrit. Idyll. I. v. 105 — 106. [et Schol. ad h. l.]

5) Argonaut. l. 1. v. 1124.

ſich haben können, als das bloße Kriegskleid (χλαμυς, χλαινα,[1]) und ſo die Waffen, die ſie in der Hand haben, mehr eine Laſt und ein anvertrautes Gut, als ein Mittel zur Vertheidigung und zum Angriffe zu ſein ſcheinen.

Weñ man indeſſen bedenkt, daß der Spieß nur die gewöhnliche Größe und alſo kein gehöriges Verhältniß zum Helm Hektors hat: ſo köñte man wohl annehmen, daß er dem andern jungen Krieger gehöre, welcher, ſo viel man aus einem Theil des Degengefäßes abnehmen kañ, das Schwert auf eben die Art, wie Apollonius den Jaſon beſchreibt,[2]) am nakten Körper hängen hat.

Es würde alſo derjenige, der den Spieß trägt, der δορυφορος ſein, welches im eigentlichen Wortverſtande den Spießträger, im engern Sinne aber den Waffenträger überhaupt, der alle Arten von Waffen ſeines Herrn trägt, bedeutet. Dieſes Wort wird indeſſen auch gebraucht, um die Günſtlinge und Vertrauten von Perſonen höheren Standes zu bezeichnen.[3]) Dem ſei aber, wie ihm wolle, ſo kañ doch immer ein ſo gehaltener Spieß als eine Anſpielung auf den ſchon erwähnten Waffenſtillſtand betrachtet werden, weñ man bei dem Worte ανακωχη ſtehen bleibt, welches einen Waffenſtillſtand, *induciæ*, bedeutet, und dem Suidas zufolge von παρα το ανω τας ακωκας εχειν, die Spize des Spießes oben halten, herkom̃t.[4]) Krieger mit dem bloßen Kriegskleide und ohne Waffen pflegte man εν τοις ἱματιοις ειναι zu nennen. Der Buſch oben auf

1) Suid. v. κατεχλαινασε.

2) Argonaut. l. 3. v. 1281.

3) Herodot. l. 3. c. 108. Plat. Phædr. p. 266. Conf. D'Orvill. in Charit. p. 71.

4) Suid. v. ανακωχη.

Hektors Helme iſt von dem verſchieden, den man auf andern Helmen ſieht, indem er einem oben auf dem Scheitel zuſammengebundenen Haarſchopf, κρωβυλος genañt, gleichet, ohngefähr ſo, wie Xenophon die Helme der paphlagoniſchen Völker in Aſien beſchreibt. 1) Man könte alſo annehmen, daß der Künſtler dieſes gethan habe, um den Helm Hektors, als eines Aſiaten, von den Helmen der Griechen zu unterſcheiden, welche dem Virgilius zufolge ſowohl durch den Buſch als durch die Mähne von den Helmen der Trojaner verſchieden waren. 2) Der Helm ſelbſt iſt mit einem Hippogryph und einem Widderkopfe geziert. Dieſer Kopf könte wegen des Stoßens der Widder (διακερατιζεσθαι) auf die kriegeriſchen Thaten Hektors anſpielen. Was aber das fabelhafte Thier betrift, ſo wüßte ich wirklich kein Symbol ausfindig zu machen, welches Beziehung auf dieſen Helden haben könte, und eben ſo geht es mir mit dieſen Thieren, welche ſich auf den Küraſſen verſchiedener Statuen befinden und einen Leuchter halten. Man bemerke, daß einige ſo geformte Helme, vorn mit einem Viſier verſehen, weil ſie hinlänglich groß ſind, um das ganze Geſicht zu bedeken, die Bakentheile nicht zu haben pflegen, welche man an andern findet, und die vermöge der daran befeſtigten Haken beweglich ſind.

Der Schild iſt gleich jenem Agamemnons 3) in der Mitte wie gewöhnlich mit einem Meduſenhaupte verziert, nach dem Muſter des Schildes der Pallas, welche dieſes Haupt bekañtlich auf die

1) Cyri expedit. l. 5. c. 4. §. 6.

2) Æn. l. 2. v. 412. Conf. l. 3. v. 596.

3) Ιλ. Α. XI. v. 36.

Mitte deſſelben hin verſezte.[1] Eine andere Urſache war auch wohl, weil man glaubte, daß daſſelbe den Kriegern Muth einflöße und dieſe ſich dadurch gegen alle widrigen Vorfälle geſichert hielten, ſo daß es bei ihnen eine Art von Amulet war.[2] Ariſtophanes neñt einen ſolchen Schild γοργονωτον ασπιδος κυκλον,[3] und in einer andern Stelle will er unter dem bloßen Gorgonenhaupte in der Mitte des Schildes den Schild ſelbſt verſtanden wiſſen.[4] Die Meduſenköpfe auf den Rüſtungen und den Schilden pflegen gewöhnlich platt gedrükt, aus einander gedehnt und in die Breite gezogen zu ſein, als ſei es die abgezogene Haut vom Geſichte. Das große Altertum dieſer Verzierung erhellet aus der Nachricht von dem Schilde, welchen Menelaus bei ſeiner Abreiſe von Troja dem Apollo, den die Mileter Branchis nañten, weihete und in deſſen Tempel aufgehängt zurükließ; wo ihn hernach Pythagoras bis auf den Meduſakopf, der von Elfenbein in der Mitte gearbeitet war,[5] ganz verfault gefunden haben ſoll, indem er aus Leder verfertigt war.[6] Die Verzierung in der Mitte der Schilder, die auf zwei Vaſen von gebrañtem Thone in der vaticaniſchen Bibliothek gemalt ſind, iſt weiß, wahrſcheinlich um dadurch das Elfenbein, woraus die Arbeit daſelbſt gewöhnlich beſtand, anzudeuten. Da übrigens eine ſolche Verzierung immer von einer vom

1) Ιλ. E. V. v. 741.

2) Aristoph. Lysist. v. 547.

3) Acharn. [v. 1137.]

4) Ibid. v. 573. Suid. v. σαγμα.

5) Diog. Laërt. I. 8. segm. 5.

6) Lucian. de scrib. hist. c. 23.

Schilde ſelbſt verſchiedenen Materie war, ſo pflegte man ſie mit Nägeln darauf zu befeſtigen.[1])

Homerus ſagt zwar nicht, daß Achilles dem Priamus die Waffen Hektors zurükgegeben habe; allein deßwegen verdient unſer Künſtler doch keinen Vorwurf darüber, weil er, indem er einen Helden vorſtellen wollte, zu deſſen Leichenbegängniß man Anſtalten machte, ihn doch von ſeinen Waffen begleiten laſſen mußte, da es bei den Alten gebräuchlich war, dem Leichnam der Krieger ihre Helme und Spieße folgen zu laſſen:[2])

Armis illum lugere decet,[3])

und dieſe Waffen alsdañ mit zu begraben oder zu verbrennen;[4]) ſo wie man auch bei den Leichenzügen, beſonders ſolcher Perſonen, die wie Hektor gewaltſamen Todes geſtorben waren,[5]) einen Spieß voranzutragen pflegte.[6]) Eben dieſer Gewohnheit erwähnt Euripides in ſeinem Trauerſpiele Helena, wo dieſe ſagt, ihr Gemahl Menelaus erwarte ſie ſchon am Bord des Schiffes, bewafnet und mit dem Spieße in der Hand, als ob er dem Leichnam die lezte Ehre erweiſen wolle, wiewohl es blos auf ſeine Vertheidigung abgeſehen war:

. . . . . δορυ τε δεξια λαβων,
Ὡς τῳ θανοντι χαριτα δη συνεκπονων˙[7])

1) Æschyl. Sept. Theb. [v. 470. seq.]

2) Virg. Æn. l. 11. v. 91.

3) Senec. Herc. Œt. v. 1879.

4) Ιλ. Ζ. VI. v. 418. Οδυσσ. Λ. XI. v. 74. Sophocl. Aj. [v. 573.] Plutarch. in Thes. [c. 36. sive ult.]

5) Pollux, l. 8. segm. 65.

6) Suid. v. επενεγκειν δορυ. Petit. leg. Attic. p. 521.

7) Vers. 1397.

Dieſe Stelle iſt, ſo viel ich weiß, von keinem einzigen Schriftſteller, der von den Begräbnißgebräuchen gehandelt hat, angeführt worden.

Aus dem Spieße auf unſerm Marmor, der ganz gerade und ſo getragen wird, daß die Spize nach oben zu ſteht, köñte man vielleicht ſchließen, daß die Gewohnheit der Römer, bei den Begräbniſſen der Obrigkeiten und Krieger die Fasces und Waffen umgekehrt, die Spize nämlich gegen den Boden, zu tragen, 1) nicht auch bei den übrigen Völkern ſtatt gefunden habe, und daß vielleicht bei den Griechen in dieſem Stüke ein anderer Gebrauch herſchte; ſo wie z. B. die Archonten der Thebaner die Spize der Spießes nach vorn hin trugen. 2) So viel iſt gewiß, daß die Schriftſteller einer ſolchen Gewohnheit bei den Leichenbegängniſſen nicht erwähnen; und Virgilius, welcher ſie den in Latium angeſiedelten arkadiſchen Völkerſchaften beilegt, 3) ſo wie Statius, bei welchem die ſieben gegen Theben ausgezogenen Helden den Leichnam des Archemorus begleiteten und ihre Spieße auf eben dieſe Art hielten, 4) werden ſich vielleicht nach den Gebräuchen der Römer, die zu ihren Zeiten ſtatt fanden, gerichtet haben. Eben ſo würde man auch meiner Meinung nach die übrigen römiſchen Dichter erklären müßen, welche den Griechen dieſe Gewohnheit beigelegt haben. Unter allen alten

1) Virg. Æn. l. 6. v. 224. Serv. in Æn. l. 11. v. 92. Lips. comment. in Tacit. l. 3. sub init. p. 131.

2) Plutarch. de Socrat. Genio. p. 1060. [t. 8. p. 357. edit. Reisk. Daß ſie die Spize nach vorn hielten, ſagt Plutarchus nicht, ſondern nur daß ſie beſtändig einen Spieß zu führen pflegten.]

3) Æn. l. 11. v. 93.

4) Theb. l. 6. v. 214.

Denkmalen der Kunſt, ſo weit ich ſie kenne, befindet ſich nur in der Villa Borgheſe eine einzige kleine Figur mit umgekehrten Faſces, die von einem Basrelief abgeriſſen ſcheint und einen jungen ſehr betrübten Krieger vorſtellt.

Das Kriegskleid oder Oberkleid der bärtigen Figur, welches auf der rechten Schulter mit einer Bukel zugeknüpft iſt, widerlegt den Fabretti, der daraus, daß die Völker, wovon die Rede iſt, das Gewand ſowohl auf der rechten als linken Schulter zugeknüpft haben, einen ſehr ſchwankenden Schluß zieht, indem er behauptet, daß, weñ an den Statuen oder den Büſten das Gewand auf der linken Schulter zugeknüpft ſei, man ſie nur alsdañ für griechiſche Arbeit erklären könne.[1] Allein ich glaube nicht, daß man unſerm gegenwärtigen Marmor dieſen Vorzug abſprechen könne, weñ man gleich das Gegentheil von dem daran findet, was man an andern Figuren, Statuen und Büſten von ächt griechiſcher Arbeit wahrnim̃t.

Der eigentliche Zeitpunkt, in welchem der Künſtler dieſe Geſchichte vorgeſtellt hat, ſcheint übrigens der zu ſein, wo Hektors Leichnam vom Wagen, auf welchem Priamus ihn gebracht und nach dem königlichen Palaſt geführt hat, heruntergenommen wird. Mañ kañ dieſes aus dem Vorhang ſchließen, den man über dem Kopf der Hekuba erblikt, und der da, wo man ihn aufgeſpañt findet, immer ein Zimmer oder einen andern rundum eingeſchloſſenen Ort, wie ich ſchon oben bemerkt habe, anzeigt.

Übrigens kañ man nicht verlangen, den Namen der Figur, welche den Spieß hält, oder der andern, welche den Schild und den Helm trägt, zu wiſſen.

1) Fabretti Inſcript. p. 400. n. 293.

Da indeſſen beide δορυφόροι ſind, ſo kan̄ man ſie für ſolche ſtumme Perſonen halten, welche man im Gefolge der Könige und Helden auf der Bühne erſcheinen ließ und die auch δορυφοροι hießen.[1]

1) Reitz. ad Lucian. Icaromen. c. 9. p. 760.

Achtzehntes Kapitel.

Andromache beklagt den Hektor.

[Numero 138.]

Obgleich das Basrelief unter Numero 137, wie wir ſehen werden, dazu dient, die folgende Numer 138 zu erklären: ſo habe ich doch verſchiedene Urſachen, dieſes vor jenem aufzuführen. Es ſtellt Andromache vor, wie ſie über den Tod Hektors klagt. Einer von ihren Brüdern, entweder Deiphobus oder Helenus, iſt neben ihr, und ſucht ſie zu tröſten.

Die Amazonen, welche auf dem erſten Marmor befindlich ſind, beſtätigen meine Behauptung; indem ſie eine jede zwiſchen Griechen und Griechen vorgefallene Begebenheit ausſchließen, wobei ſie als ihre ſeit den Zeiten des Theſeus erklärte Feindinen erſcheinen würden. Übrigens kam auch den Trojanern nach Hektors Tode, gerade als ſie in der größten Bedrängniß waren, Pentheſilea, Königin der Amazonen, zu Hülfe,[1]) und dieſe iſt es ohnſtreitig, welche hier durch den Helmbuſch von ihren übrigen Gefährtinen unterſchieden wird.

Andromache ſizt auf einem Steine, welches eine Gegend auſſerhalb der Mauern Trojas andeuten kañ, indem Hektor hier begraben war; deñ die Alten pflegten alle ihre Todten auſſer der Stadt zu beerdigen, ausgenommen die Stifter derſelben und die Helden, denen man innerhalb dem Bezirk der

1) Quint. Smyrn. l. 1. v. 18.

Mauern Grabmale errichtete, wie z. B. dem Pelops in Elis,[1] dem Theſeus in Athen[2] und der Semele in Theben;[3] wiewohl Zethus, Amphions Bruder, der dieſe Stadt erbaut hatte, auſſerhalb der Mauern begraben wurde.[4]

Andromache hält die Urne mit der Aſche ihres Gemahls, welche Hekuba mitgebracht hatte, auf dem Schooße, ſo wie Alkmene die Aſche ihres Sohns Herkules im Buſen mitbrachte:

Quæ legit in mœstos ossa perusta sinus,[5]

und ſie mit ihrem Trank vermiſchte, als ſie von den Griechen gefangen worden.[6]

Der junge Mañ, welcher mit Andromache ſpricht, faßt ihr mit der linken Hand an das Kiñ, wie diejenigen zu thun pflegen, die ſich durch Liebkoſungen und Bitten bei andern einſchmeicheln wollen. Die Griechen nañten dieſes ὑπογενειαζειν, von γενειον, das Kiñ. Eben ſo berührte auch Dolon das Kiñ des Diomedes, um ihn zum Mitleid zu bewegen und das Geſchenk des Lebens von ihm zu erhalten;[7] durch eben dieſe Liebkoſungen bewog Thetis den Jupiter, dem Achilles gewogen zu ſein.[8]

Von den drei Frauen, welche in trauriger Stellung daſtehen, halten zwei den Kopf mit den Hän-

1) Schol. Pind. Olymp. I. v. 149.

2) Plutarch. in Thes. [c. 36. sive ult.]

3) Euripid. Bacch. v. 6 — 7.

4) Id. Phœniss. v. 145. Æschyl. Sept. Theb. [v. 490.

5) Tibull. l. 1. eleg. 3. v. 6.

6) Ovid. metam. l. 13. v. 422.

7) Ιλ. Κ. X. v. 454.

8) Ibid. Θ. VIII. v. 371.

den: επ' αγκωνος κεφαλην σχεθεν.[1]) Ihre ganze Mine und ihre Kleidung zeigt an, daß ſie noch Jungfrauen ſind. Die eine iſt vielleicht Polyxena, die andere aber ihre Schweſter Medeſikaſte, des Priamus natürliche Tochter, welche auch auf einem Gemälde des Polygnotus der Andromache zur Seite ſtand.[2]) Die dritte, mit dem Gewande über dem Kopf und wie eine verheirathete Frau verſchleiert, iſt vielleicht Helena, welche Homerus aufführt, wie ſie bei dem Leichnam Hektors in Klagen ausbricht.

Weñ man die Andromache mit den übrigen ſie begleitenden Figuren und mit ihrem muthmaßlichen Bruder, der vor ihr ſteht, zuſammenhält: ſo ſieht man offenbar, daß der Künſtler ihre hohe und deßwegen bei den Dichtern berühmte Figur[3]) habe andeuten wollen; deñ weñ man ſie aufgerichtet denkt, ſo würde ſie über alle andern hervorragen.

Die Amazonen ſind hier, wie auf dem folgenden Marmor, und wie überall, wo ſie abgebildet vorkommen, nur ganz leicht und mit einem einzigen Gewande (μονοπεπλοι) bekleidet.[4]) Dieſes Gewand iſt durch einen Gürtel, welcher ζωςηρ genañt wurde,[5]) zuſammengezogen. Sie unterſcheiden ſich übrigens ſehr gut dadurch, daß ihre beiden Brüſte aufgeſchwollen ſind, wiewohl man nur eine davon entblößt ſieht, gerade ſo, wie Diana vorgeſtellt zu werden pflegt, nämlich mit halb offener Bruſt.[6])

1) Οδυσσ. Ξ. XIV. 494.

2) Pausan. l. 10. [c. 25. in fin.]

3) Ovid. art. am. l. 3. [v. 777. Conf. l. 2. v. 645.] Juvenal. sat. 6. [v. 503 — 504.]

4) Euripid. Hecub. [v. 914.]

5) Pollux, l. 7. segm. 68.

6) Callimach. Hymn. in Dian. v. 213 — 214.

Auf eben die Art ſind dieſe Heldinen in ſieben Statuen vorgeſtellt, die ſich in Rom befinden; drei davon im Muſeo Capitolino, die vierte im Hauſe Barberini, die fünfte in der Villa Mattei, die ſechſte im farneſiſchen Palaſte, und die ſiebente im Hauſe Veroſpi.[1] Die nämliche Bemerkung kañ man auch auf andern Denkmalen machen, ſo daß keiner einzigen die rechte Bruſt fehlt; daher ich nicht begreife, wie Maffei ſich eingebildet hat, daß dieſes an jener in der Villa Mattei befindlichen Statue der Fall ſei.[2] Auch die nachher von Vaillant gemachte Bemerkung in Anſehung des Mangels dieſer Bruſt an einer Amazone, die auf dem Rüken einer Münze des Gallienus geprägt iſt,[3] verdient keine Aufmerkſamkeit, indem die Figur gar zu klein, vielleicht auch ſchon verdorben iſt, ſo daß ſie wohl Vermuthungen Raum und dabei Gelegenheit gibt, eine Sache für die andere anzuſehen. Eben ſo läßt es ſich nicht begreifen, wie jene angebliche Juno, die ehmals in den Gärten Ceſi war, izo aber im Muſeo Capitolino iſt, dem Verfaſſer des Buchs Roma antica e moderna, welches 1745 hervortrat, hat vorkommen können, als fehle die rechte Bruſt daran, und wie er nun auf dieſe Beobachtung geſtüzt ſie für eine Amazone gehalten hat.[4] Durch dieſe vorgefaßte Meinung hintergangen, haben etliche Gelehrte geglaubt, daß, weñ ſie an irgend einer Figur nur eine Bruſt erbliften, dieſes eine Amazone ſei, wie ſolches z. B. der Fall bei Seguin mit einer Figur auf einer Münze von

1) [G. d. K. 5 B. 2 K. 28—31 §.]

2) Spoſiz. delle statue ant. fig. 109. p. 202.

3) Num. mus. de Camps. p. 114.

4) T. 1. p. 90.

Smyrna iſt.[1]) Es mag daher mit den auf dieſe Art verſtümmelten Figuren eine Bewandtniß haben, welche es will: ſo iſt doch ſo viel gewiß, daß die alten Künſtler, wie wir aus ſo vielen ganz und gar nicht verdächtigen Denkmalen der Kunſt erſehen haben, der von ſo vielen Scribenten angenommenen Tradition, als hätten die Amazonen ſich die rechte Bruſt abgebrañt, um deſto bequemer und geſchikter den Bogen ſchießen zu können, nicht gefolgt ſind. Hippokrates iſt der erſte, welcher von dieſer durch die jungen Sarmatinen vorgenommenen Verſtümmelung redet:[2]) allein ſeine Erzählung, die ſich auf die Nachrichten Anderer gründet, verdient keinen großen Glauben. Dieſes iſt auch der Grund, warum ſpätere Autoren den Amazonen dieſelbe Verſtümmelung zuſchrieben.[3])

Am Helme, den die Amazone auf dem Kopfe hat, ſcheint man das Stük zu erkennen, welches einen Theil der Stirn bedekte und daher μετωπον genañt wurde, zum Unterſchiede von dem, was über derſelben hervorragte und γειτσον hieß, wovon ich oben bei Numero 108 geredet habe.

1) Spanhem. de Vest. et. Prytan. p. 663.

2) De aëre et loc. p. 291. [c. 10.]

3) Strab. l. 11. [c. 5. §. 2.] Virg. Æn. l. 1. v. 492. 649. Eustath. in Οδυσσ. A. p. 1428. Conf. Mém. de l'Acad. des Inscript. t. 21. p. 109.

Neunzehntes Kapitel.

Die den Trojanern zu Hülfe gezogenen Amazonen.

[Numero 137.]

Der Marmor unter Numero 137, welcher ſich in der Villa Borgheſe befindet, beſteht in einem ſchmalen Streife von Figuren, die etwas über eine halbe Spanne hoch ſind, und iſt ſo lang, daß man ſie in der Zeichnung hat müßen in drei Stüke theilen. Der Hauptinhalt deſſelben ſind die Amazonen im trojaniſchen Kriege.

Auf der erſten Abtheilung ſizt zuerſt Andromache mit Aſtyanax auf dem Schooße; hinter ihr aber ſteht Hekuba. Darauf komt Priamus mit dem Zepter in der Hand und empfängt auſſerhalb der Thore von Troja die Königin Pentheſilea, welche

Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis. 1)

Die Gewohnheit beim Empfangen der Fremden, ſich wechſelweis die Hand zu geben, wie man dieſes auch an unſern beiden Figuren wahrnimt, nante man δεξιουσθαι. Die Amazonen kamen zweimal nach Troja; das erſtemal gegen den Priamus, 2) das zweitemal aber, um ihm gegen die Griechen beizuſtehen.

Pentheſilea iſt vom Pferde geſtiegen, wie es die Höflichkeit zu jenen Zeiten erfoderte und wie auch Virgilius bemerkt hat, indem er die Camilla, Königin der Volſker, vom Pferde ſteigen

1) Virg. Æn. l. 1. v. 490.

2) Ιλ. Γ. III. v. 189.

läßt, als der König Turnus ſie am Thore der Stadt Ardea empfängt:

> Obvia cui, Volscorum acie comitante, Camilla
> Recurrit, portisque *ab equo regina* sub ipsis
> *Desiluit, quam tota cohors imitata, relictis*
> *Ad terram defluxit equis.* [1])

Auch brachte es die Gewohnheit in dieſen Zeiten vielleicht mit ſich, beim erſten Zuſammentreffen zweier Krieger und bei den erſten gegenſeitigen Begrüßungen, den Helm und Schild abzunehmen, und beides auf die Erde zu legen, wie der Helm und Schild zu den Füßen der Pentheſilea anzudeuten ſcheint, wiewohl man nicht die geringſte Nachricht hierüber hat.

Den Priamus begleiten verſchiedene andere Trojaner, welche über Hektors Tod betrübt und traurig zu ſein ſcheinen. Die Aſche dieſes Helden ruht in der Urne, welche Andromache auf dem Schooße hält. Eine andere ebenfalls weinende weibliche Figur und einer von ihren Brüdern, der ſie zu tröſten ſucht, ſtehen neben ihr. Dieſe drei Figuren ſind denen auf dem vorhergehenden Marmor ähnlich. In Anſehung der dopelten Vorſtellung der Andromache auf dieſem Basrelief, ſo wie der Freiheit der alten Künſtler in Rükſicht auf dieſe Wiederholung habe ich ſchon oben unter Numero 93 bei Gelegenheit der Paſiphae, Königin von Kreta, meine Meinung geſagt.

Die Amazonen ſind auf dem gegenwärtigen Denkmale eben ſo wie auf allen übrigen als zu Pferde ſtreitend vorgeſtellt. Eben ſo erſchienen ſie auch auf einem von Mikon, [2]) einem der älteſten uns be-

1) Æn. l. 11. v. 498.

2) [Der Scholiaſt des Ariſtophanes neñt ihn Μικων und fügt noch bei, daß derſelbe ein Sohn des Phanichos von Athen geweſen ſei.]

kañten Maler, verfertigten Gemälde in der Pökile zu Athen.[1] Auch ſtimmen alle alten Autoren, welche von dieſen kriegeriſchen Weibern reden, darin überein, daß ſie deren Geſchiklichkeit rühmen.[2] Man kañ daher gegen jene, welche mit dem Homerus in der Hand behaupten wollen, daß in jenen Zeiten das Streiten zu Pferde nicht bekañt geweſen ſei, das Gegentheil behaupten und es auch aus dem Lucretius erweiſen, welcher ſagt, daß das Reiten älter ſein müße, als die Kunſt, die Pferde vor den Wagen zu ſpannen.[3]

Dieſe Heldinen haben keine Binde unter den Brüſten, wie man ſonſt an den weiblichen Figuren wahrnim̃t; ſondern den Gürtel um die Hüften, der ζωνη und *balteus* hieß, wie ich bei Numero 71 bemerkt habe, und dieſes war bei den Amazonen eine Art von militäriſchem Gürten. Da nun der Gürtel um die Hüften den Kriegern eigen iſt; ſo wird das Wort ζωννυσθαι, ſich gürten, auch für ſich bewafnen gebraucht.[4] Dieſes war der Gürtel, den Herkules der Hippolyta oder Antiopa, Königin der Amazonen, wegnahm:

Auratus religans ilia balteus,[5]

und überall, wo dieſe Begebenheit unter den Thaten des Herkules vorgeſtellt iſt, als: im Palaſte Albani, in der Villa Borgheſe und Ludoviſi,

1) Aristoph. Lysistr. v. 680. [et Schol. ad h. l. Conf. Pausan. l. 1. [c. 15 et 41.]

2) Propert. l. 3. eleg. 11. v. 16. Philostr. Heroic. c. 19 p. 750. Icon. l. 2. n. 5. p. 816.

3) De rer. nat. l. 5. v. 1296.

4) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 4 Abth. 197 Num.]

5) Senec. Herc. fur. v. 542.

iſt dieſer Gürtel eben ſo gebunden, wie an unſern Amazonen.

Ihre Waffen ſind der Schild, pelta, und die Streitaxt, bipennis genañt, welche an zwei Figuren des gegenwärtigen, und an der einen des vorhergehenden Marmors ausſieht, als weñ zwei von ihren Stielen getreñte Äxte von innen an einem Stiele zuſammengeſezt wären. Es iſt etwas Ungewöhnliches, jene Amazone, welche

. . . . . *galeam ante pedes projecit inanem,* 1)

mit einem ovalen Schilde bewafnet zu ſehen. Ich erinnere mich indeſſen noch vier anderer Amazonen mit ovalen und runden Schilden. Die eine iſt in einem Kampfe in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani erhoben gearbeitet; zwei andere ſieht man auf einem Sarkophage bei dem Bildhauer Penna, wo gleichfalls eine Schlacht mit den Amazonen vorgeſtellt iſt; die vierte befindet ſich auf einem Fußgeſtelle zu Pozzuolo, welches dem Tiberius von vierzehn aſiatiſchen Städten zur Bezeugung der Erkeñtlichkeit für ihre Wiederherſtellung nach der Verwüſtung, welche ein fürchterliches Erdbeben bei ihnen verurſacht hatte, errichtet worden iſt. Eine jede von dieſen Städten iſt darauf ſymboliſch unter einer weiblichen Geſtalt mit ihrem darunter eingegrabenen Namen vorgeſtellt. Eine davon, Namens Cibyra, iſt als Amazone abgebildet, indem ſie ſich wahrſcheinlich ſo wie Smyrna 2) und Miryna 3) rühmte, von einer Amazone erbauet zu ſein. Sie hat daher

1) Virg. Æn. l. 5. v. 673.

2) De Boze Lettre sur une médaille de Smyrne etc.

3) Diod. Sic. l. 3. [c. 53 — 54.]

in der rechten Hand einen Spieß und am linken Arm einen Schild, der mehr rund als oval iſt. Man vergleiche nun das, was ich hier ſage, mit den Kupfern, die man von dieſem Fußgeſtell dem Publico übergeben hat,[1]) und man wird ſehen, wie dieſes Denkmal ſo ganz unrichtig abgezeichnet worden iſt. So ſieht man darauf z. B. gar nichts von dem Schilde. Übrigens aber findet man die pelta auch bei andern Völkern; Euripides neñt daher Thracien *peltata*.[2]) Schilde von dieſer Art ſieht man auch auf der trajaniſchen Säule unter den Rüſtungen der barbariſchen Völker.

Diejenige Amazone auf unſerm borgheſiſchen Marmor, welche hinter jener ſteht, die ſich die Strümpfe anzieht, hat eine Art von Keule in der Hand, dergleichen ſich auf andern Denkmalen unter den Waffen dieſer kriegeriſchen Weiber nicht findet. Ich werde indeſſen von den Keulen, womit die aſiatiſchen Nationen ſtritten, bei Gelegenheit eines alten Gemäldes im dritten Theile dieſes Werkes bei Numero 177 mehr ſagen.

Der Leſer wird es nicht übel deuten, weñ ich ihn zu dem Fußgeſtelle in Pozzuolo zurükführe, um ihm zu zeigen, wie abſcheulich daſſelbe auf dem Kupfer entſtellt iſt, welches Bulifon an's Licht gab, Theodor Gronovius und Montfaucon[3]) aber copirten und zum Gegenſtande ihrer Erklärung machten. Die erſte Figur zur rechten Hand, welche die Stadt Hyrkania vorſtellt, hat einen Hut auf dem Kopfe, der dem Petaſus des Mercurius gleichet. Von dem Namen dieſer Stadt unter der Figur iſt nichts als der Anfangsbuchſtab H übrigge-

1) Theod. Gronov. [illustrata] marm. basis [Tiberio erecta]

2) Alcest. v. 498. [al. 516]

3) Antiq. expliq. t. 3, pl. 118. p. 194. 195.

ſtecken. Die zweite weibliche Figur, welche Gronovius für einen Knaben hält und welche die Stadt Apollonidea bedeutet, hat auf dem Marmor einen Vogel in der Hand; jener Gelehrte aber hat denſelben für einen Kürbis (cucurbita) angeſehen. Es iſt wahr, der Vogel iſt nicht mehr ganz und unverſtümmelt; allein demohngeachtet erkeñt man ihn noch dafür, und zwar ſcheint es mir ein Rabe zu ſein, der auf die Stadt Apollonidea anſpielen ſoll, indem der Rabe ein dem Apollo geweiheter Vogel war; oder es kañ auch aus eben dem Grunde ein Sperber ſein, den Homerus den ſchnellen Boten Apollos neñt.[1]) Die dritte Figur bedeutet die Stadt Epheſus und iſt daher Diana ſelbſt, mit einem Thurm auf dem Kopfe, aus welchem verſchiedene Thiere hervorſehen, wie man dieſes auch an andern Statuen von ihr bemerkt. Ihr zur Seite ſteht auf einem hohen Stam̃ eine andere kleine Figur eben dieſer Göttin mit vielen Brüſten, welche ebenfalls ein Merkmal der epheſiſchen Diana ſind. Allein ſtatt jener Thiere hat Gronovius geglaubt, Flammen auf ihrem Kopfe zu ſehen, und ſich eingebildet, daß dieſelben auf den durch Heroſtratus verbrañten Tempel zu Epheſus deuten ſollten. Auſſerdem hat dieſe Diana noch in der linken Hand Ähren und Mohn; den linken Fuß aber ſezt ſie auf einen bärtigen Kopf, der faſt einer tragiſchen Larve gleicht; ſo daß dadurch der Fluß Kayſtrus angedeutet werden kañ, wie der Kopf des Sipylus, der auf einigen Münzen der Stadt Magneſia geprägt iſt,[2]) den nahe dabei gelegenenen Berg gleiches Namens vorſtellt. Die vierte Figur, oder die Stadt Miryna, ſtüzt den linken Ellenbogen auf einen Dreifuß, wo-

1) Οδυσσ. O. XV. v. 525.

2) Harduin. numm. ΣΙΠΥΛΑ.

von blos der obere Theil, die Cortine [oder der Bauch] [1]) erhalten iſt. Dieſen Dreifuß hat Gronovius für ein Gefäß gehalten, und den als Zierat darauf gehauenen Rinderkopf als eine Anſpielung auf die Fruchtbarkeit des Gebiets dieſer Stadt betrachtet. In der rechten Hand hat ſie noch einen Myrthenzweig, mit welchem man ſie auch auf einigen Münzen ſieht, [2]) als eine Anſpielung auf ihren Namen. Die fünfte Figur iſt die bereits angeführte Amazone Cibyra, deren Spieß mir nicht die beiden Spizen zu haben ſcheint, die man auf dem bewußten Kupfer ſieht. Was die Figuren der übrigen Seiten betrift, ſo ſind dieſelben zu ſehr verdorben, und man kañ daher weder die Figuren noch die Bedeutung derſelben erkennen.

1) [Man ſehe im 7 Band, S. 390.]

2) Goltz. Græc. tab. 14.

Zwanzigſtes Kapitel.

Tod der Pentheſilia, Königin der Amazonen.

[Numero 139.]

Der folgende Marmor unter Numero 139 iſt eine Begräbnißurne und befindet ſich auſſerhalb der Porta del Popolo in der Villa, die vom Pabſt Julius den Namen führt. Sie ſtellt den Tod der Pentheſilea, Königin der Amazonen, vor. Die beiden Hauptfiguren, welche den Inhalt dieſes Basliefs ausmachen, und Achilles, welcher den Leichnam dieſer Kriegerin, die er getödet und geliebt hatte, wie man offenbar ſieht, im Augenblik der That von der Erde aufhebt.

Beide Figuren ſieht man auf eben dieſe Art auf mehrern geſchnittenen Steinen abgebildet: zwei dergleichen ſind z. B. im Kabinet des Großherzogs von Toſcana, und mehrere noch im ehmaligen ſtoſchiſchen, izo königlich preußiſchen Kabinet. Auch hat man Urſache zu glauben, daß eben dieſer Gegenſtand auf ähnliche Art von dem Maler Panänus, einem Bruder 1) des Phidias, zu Elis im Tempel des olympiſchen Jupiters vorgeſtellt geweſen ſei. 2) Gerade ſo wie die ganze Compoſition unſeres Marmors iſt eine andere Begräbnißurne, welche der ſchon erwähnte Bildhauer Penna beſizt, erhoben gearbeitet, und ein Basrelief an dem Gartenhäuschen des Hauſes Roſpiglioſi.

1) [Schwager.]

2) Pausan. l. 5. [c. 11.]

Auf allen dreien iſt Achilles in mäñlichem Alter und mit etwas Bart abgebildet: obgleich dieſes nicht ſo ganz mit ſeinem wirklichen Alter übereinſtimt, indem er, als er ſtarb, noch ſehr jung war. Man kañ daher glauben, daß er hier in dem Alter vorgeſtellt worden, in welchem diejenigen, deren Aſche in beſagten Urnen befindlich war, ſtarben.

Ein und zwanzigſtes Kapitel.

Die Einnahme von Troja.

[Numero 140.]

Bis izo ſind vier alte Kunſtwerke bekañt gemacht worden, worauf das trojaniſche Pferd abgebildet iſt. Das eine iſt ein Gemälde in dem berühmten geſchriebenen Codex des Virgilius, der in der vaticaniſchen Bibliothek aufbewahrt wird; das andere die *Tabula Iliaca* in dem Muſeo Capitolino;[1]) das dritte ein geſchnittener Stein von Licetus angeführt; und das vierte ein altes Gemälde in dem herculaniſchen Muſeo.[2]) Das fünfte iſt nunmehr das Bruchſtük eines geſchnittenen Steins[3]) unter Numero 140, worauf die griechiſchen Helden zu ſehen ſind, wie ſie aus dem Pferde, in welchem ſie verborgen waren, theils auf einer Leiter,[4]) theils vermittelſt eines Striks, ſo wie ſie Virgilius daraus hervorkommen läßt,[5]) herausſteigen. Die Thür' auf der Seite des Pferdes, aus welcher ſie herauskommen, und welche bald θυρη ἱππυ,[6]) bald θυρα της γαςρος[7])

1) Tab. Iliac. n. 95.

2) Pitture d'Ercol. t. 3. tav. 40.

3) [Es war eine alte Paſte, und keine Gemme, die Domenico Santi, genañt Cafciarino, beſaß.]

4) Quint. Smyrn. l. 13. v. 51.

5) Æn. l. 2. v. 282.

6) Tryphiod. exc. Troj. v. 196.

7) Tzetz. Chil.

heißt, neñt Lykophron γαςρος ζυγα.[1]) Die Scribenten ſtimmen in Abſicht auf die Zahl dieſer Helden nicht überein. Virgilius neñt deren neun;[2]) Cedrenus vier und zwanzig;[3]) Quintus Smyrnäus neun und zwanzig;[4]) und Euſtathius läßt die Zahl derſelben bis auf hundert ſteigen. Unſer Pferd ſteht nicht, wie jene der angeführten Denkmale, auf einem Boden, der unten Räder hat; ſondern ſezt die Füße unmittelbar auf eine runde Scheibe, welche ein einziges Rad bedeutet; auſſerdem aber hat ſich der Steinſchneider nicht dabei aufgehalten, den Boden anzudeuten, damit er mehr Raum zu den Figuren bekam.

Troja war wegen ſeiner ſehr hohen Mauern berühmt und wurde das hohe Troja genañt.[5]) Dieſes hat der Künſtler auf dem geſchnittenen Steine auch bemerkt. Servius hat daher mit der Autorität des Aſchylus gezeigt, daß von den hohen Mauern dieſer Stadt alle hohen Gebäude bei den Griechen *pergama* genañt worden ſeien.[6]) Die Zinnen der Mauern, die man hier ſieht, wurden προμαχωνες, επαλξεις, γεισσα genañt.

1) Vers. 343.

2) L. c. v. 261.

3) Hist. p. 131.

4) L. 12. v. 310.

5) Horat. l. 4. od. 6. v. 3. Propert. l. 2. eleg. 7. v. 30.

6) Ad Æn. l. 1. v. 99.

Zwei und zwanzigſtes Kapitel.

Kaſſandra und Ajax.

[Numero 141.]

Ajax, ein Sohn des Oileus, Königs von Lokri, deſſen Thaten die alten Dichter nicht ſo wie die der übrigen Helden, die ihn auf dem Zuge gegen Troja begleitet, zum Gegenſtande eines Trauerſpiels gemacht haben, fand bei den Künſtlern deſto mehr Glük.

Er und Kaſſandra, Tochter des Priamus, machen den Inhalt des Bruchſtüks unter Numero 141 aus, welches zu einem Basrelief gehört, das ich ſelbſt beſize. Die nämliche Geſchichte ſieht man auch auf einigen geſchnittenen Steinen;[1]) nur haben die Verfertiger derſelben lieber die Gewaltſamkeit ausgewählt, mit welcher Ajax die Kaſſandra von der Statue der Pallas, an welche ſie ſich im Tempel dieſer Göttin feſt anhielt, losriß. Der Verfertiger unſeres Marmors hingegen ſtellt uns ein menſchlicheres und reizenderes Bild dar, indem er vielmehr die Liebe, welche Ajax für die Kaſſandra empfand, zum Gegenſtand genommen hat. Er zeigt ihn uns daher in dem Augenblike, wie er ſie durch Schmeicheleien und Liebkoſungen zu bewegen ſucht, die Wünſche ſeiner Liebe zu erfüllen.

1) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 334 — 337 Num.]

Man ſieht den Ajax, eben ſo wie hier, auf verſchiedenen geſchnittenen Steinen ohne Bart und ſo wie auf der folgenden antiken Paſte abgebildet. Ebenfalls ohne Bart war ſeine Statue in einem Gymnaſio zu Conſtantinopel, Zeuxippon genañt; [1]) Polygnotus hatte ihn hingegen zu Delphi mit einem Barte gemalt, [2]) und eben ſo iſt er auf einem Cameo, den ehmals der Cardinal Ottoboni beſaß, und auf welchem die nämliche Begebenheit vorgeſtellt iſt, erhoben gearbeitet. Übrigens weichen zuweilen ſowohl die Künſtler als Mythographen in Beſtimmung des Alters der Helden von einander ab, wovon man mehrere Beiſpiele hat; ſo wie z. B. Hektor nach dem, was ich oben bei Numero 135 angeführt habe, auf einer Münze mit einem Barte, auf einer andern aber ohne denſelben abgebildet iſt; und eben ſo auch Troilus, des Priamus Sohn, welchem Tzetzes einen ſehr ſtarken Bart gibt. [3]) So erzählen einige Autoren daß Achilles, von heftiger Leidenſchaft gegen dieſen jungen Trojaner entbrañt geweſen ſei, [4]) da doch derſelbe dem Homerus zufolge gar nicht mehr in dem Alter war, um das Gefühl der Liebe zu erweken. Bathykles, einer der älteſten Bildhauer, hatte auf dem Thron des Apollo zu Amyklä den Hyacinthus, einen Jüngling, den dieſer Gott liebte, mit einem Kinne vorgeſtellt, das ſchon mit etwas Barthaar bedekt war. [5]) Tzetzes beſchreibt in einem ſchon oben an-

1) [Analecta, t. 2. p. 464.]

2) Pausan. l. 10. [c. 31.]

3) Schol. Lycophr. p. 39.

4) Ibid. 307.

5) Pausan. l. 3. [c. 19.]

geführten Manuſcripte, das ſich in der vaticaniſchen Bibliothek befindet, den Patroklus mit einem ſchönen Barte (ευπωγων), da doch derſelbe wahrſcheinlich eben ſo wie Achilles noch keinen Bart hatte. Allein aus der Schilderung, die er von unſerm Ajax macht, indem er ihn als ſchielend beſchreibt, ſcheint es wohl, daß er dieſe Schilderungen aus ſeinem Gehirne gemacht habe.

Kaſſandra hat flatterndes und zerſtreutes Haar, ſie ſcheint von der weiſſagenden Begeiſterung des Apollo ergriffen zu ſein und zu gleicher Zeit ſich zu bemühen, durch ihre bittende Stellung Mitleid zu erregen, um den Ajax von den Angriffen auf ihre Ehre abzuhalten. Die Statue der Pallas deutet übrigens den Ort an, wo dieſes vorging, nämlich den Tempel dieſer Göttin. Sie hebt den rechten Arm auf, um den Spieß zu werfen, gerade ſo, wie man ſie auf manchen geſchnittenen Steinen im Kampfe mit den Titanen abgebildet findet. Um aber die Geſchichte zu endigen, will ich nur noch anführen, daß Ajax, als er dem Berichte einiger Autoren zufolge die Kaſſandra unerbittlich fand, ſeine Liebe in Wuth verwandelte, und vor der Bildſäule der Pallas ſelbſt die äuſſerſte Gewalt gegen ſie brauchte.

Dieſer Frevel hat der Verfertiger eines ſehr ſchönen Basreliefs, welches ſich in den untern Gewölben des Palaſts der Villa Borgheſe befindet, ausdrüken wollen, indem er ihn vorgeſtellt hat, wie er die Kaſſandra bei den zerſtreueten und halb ausgeriſſenen Haaren gefaßt hält. Sie hingegen liegt mit dem einen Knie auf einem niedrigen Bette, welches, da es vor der Statue der Pallas ſteht, das Lectiſternium [1]) dieſer Göttin zu ſein ſcheint,

1) Casaub. not. in Suet. Jul. c. 76. p. 104.

da ſie zu den Gottheiten gehört, deren Lectiſternien die Scribenten erwähnen. Übrigens aber findet man nicht, daß ihr dieſe Art des Götterdienſtes in jenen ſo entfernten Zeiten erwieſen worden, oder daß die Lectiſternien ſchon zu den Zeiten des trojaniſchen Kriegs bekant geweſen wären; ſondern es ſcheint vielmehr, daß der Künſtler die gegen Kaſſandra gebrauchte Gewaltthätigkeit vor der Statue der Göttin ſelbſt recht maleriſch habe vorſtellen wollen. Die Pallas iſt wie eine Herma geſtaltet, jedoch bis zu den Füßen, welche dicht zuſammen ſtehen, bekleidet, auf die Art wie Apollodorus das Palladium beſchreibt, das der Fabel zufolge vom Himmel gefallen war,[1]) wie ich ſchon oben in der vorläufigen Abhandlung bemerkt habe.

1) L. 3. [c. 12. §. 3.]

Drei und zwanzigſtes Kapitel.

Ajax Oileus.

[Numero 142.]

Die auf einem Felſen ſizende Figur eines Kriegers auf einer alten Paſte im ſtoſchiſchen Kabinet,[1]) welche hier unter Numero 142 aufgeführt iſt, gleicht einer von Gravelle bekañt gemachten Gemme[2]) und einem tief geſchnittenen Sardonyx mit dem Namen des alten Künſtlers ΑΛΨΗΟC, welchen izo Herr Anton Pichler aus Tirol, ein berühmter Steinſchneider in Rom, beſizt. Von demſelben alten Künſtler beſizt der Engländer Herr Diering einen ſchönen Cameo, der den Achilles vorſtellt, wie er die ſterbende Penthesilea umarmt.

Der Krieger auf unſerer Paſte iſt derſelbe Ajax, welcher in einem ſchreklichen Ungewitter, das ihm Pallas wegen der oben erzählten Entweihung ihres Tempels erregte, ſich auf einen Felſen, Γυραιη πετρη,[3]) und Einigen zufolge nach ſeinem Namen genañt,[4]) rettete, nachdem er das Schif in das Meer ſinken und alle ſeine Gefährten umkommen geſehen. Hier trozte er den Göttern ſelbſt und brach in die

1) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 246 Num.]

2) Pierr. gravées, t. 2. pl. 14.

3) Οδυσσ. Δ. IV. v. 507.

4) Hygin. fab. 116.

Worte aus: Ich werde auch wider ihren Willen mich retten.[1]) Eben dieſer Held, der auf den Münzen von Lokri, ſeinem Vaterlande, in ſtreitender Stellung abgebildet[2]) und von Nonius irrig für einen Fechter oder Ringer gehalten wurde, hat einen Dreizak unter ſich, der vielleicht auf dieſe Verfolgung der Pallas vermittelſt des Neptunus anſpielt.

1) Οδυσσ. l. c. v. 504.

2) Goltz. Græc. tab. 18.

Vier und zwanzigſtes Kapitel.

Andromache mit Aſtyanax.

[Numero 143.]

Auf dieſer Vaſe von gebrañtem Thone in der vaticaniſchen Bibliothek, die hier unter Numero 143 aufgeſtellt iſt, ſcheint mir Andromache mit Aſtyanax auf dem Schooße vorgeſtellt zu ſein. Menelaus, einer der Anführer der Griechen, ſteht, wie ich glaube, vor ihr und deutet ihr den Beſchluß des Todes dieſes Kindes an, entweder aus Furcht, oder unter dem Vorwande, daß er einſtens das Blut ſeines Vaters Hektor rächen und ſeinem Geſchlecht den trojaniſchen Thron wieder verſchaffen köñte. Wenigſtens war dem Servius zufolge Menelaus derjenige, der den Aſtyanax von den Mauern Trojas hinabſtürzen ließ. [1]) Zudem liegt hier dieſer einzige Sohn Hektors gerade ſo auf dem Schooße ſeiner Mutter, wie Euripides ihn beſchreibt, [2]) und eben ſo war er auch von Polygnotus zu Delphi gemalt. [3]) Da Andromache als Gefangene dem Pyrrhus, einem Sohn des Achilles, abgetreten worden: ſo wird ſie auch hier vorgeſtellt, als ſäße ſie in dem Zelte deſſelben, in welchem der vom Dichter Alcäus [4]) angeführten Gewohnheit zufolge ein

1) In Æn. l. 2. v. 457.

2) Troad. v. 569. [al. v. 571.]

3) Pauſan. l. 10. [c. 25.]

4) In. ejus fragm. ap. Fulv. Urſin. p. 102.

Schild und zwei Beinharniſche, ſämtlich von weiſſer Farbe, aufgehängt ſind, ſo wie ebenfalls der Schild des angenommenen Menelaus und der Grif ſeines Schwertes weiß ſind, um anzudeuten, daß lezteres wie der Grif des Schwertes Achills von Silber ſei, und eine Scheide von Elfenbein habe.[1]) Den Schemel der Andromache kañ man hier als eines von den Beiſpielen merken, daß dieſes ſonſt den Göttern zukommende Wahrzeichen auch andern berühmten Perſonen, die nicht von Göttern geboren oder gezeugt ſind, beigelegt werde, wie ich oben bei Numero 111 bemerkt habe.

Den obern Theil der Vaſe, wo man den Mercurius vor dem Wagen der Victoria hergehen ſieht, köñte man als eine Anſpielung auf die ſiegreiche Rükkehr der Griechen von Troja betrachten. An dem Wagen der Victoria iſt die gekrümte Deichſel zu merken, welche in der Mitte über den Wagen ſelbſt hinausreicht; ich habe indeſſen ſchon oben bei Numero 3 davon geredet.

1) Ιλ. A. I. v. 219.

Fünf und zwanzigſtes Kapitel.

Die getödete Polyxena.

[Numero 144.]

Die von Pyrrhus auf dem Grabe ſeines Vaters Achilles getödete Polyxena iſt ein beliebter Gegenſtand ſowohl der griechiſchen als hetruriſchen Künſtler geweſen. Pauſanias ſah ſie zu Athen, Pergamus und Delphi von dem berühmten Polygnotus auf Gemälden dargeſtellt.[1] Gori führt gleichfalls ein hetruriſches Denkmal davon an[2] und im ſtoſchiſchen Kabinet findet ſich dieſes Opfer auf vier Gemmen eingeſchnitten.[3] Ich habe die ſchönſte von dieſen vier ausgewählt und unter Numero 144 aufgeführt, weñ gleich der Herr von Gravelle ſie bereits bekañt gemacht hat;[4] deñ die Zeichnung davon iſt ſo ſchlecht und unachtſam, daß die Pſyche auf der Säule in eine Urne verwandelt worden iſt und von der Säule ſieht man ſo wenig, als von des Pyrrhus Dolchſcheide. Etwas beſſer hat der Pater Scarfo dieſe Gemme bekañt gemacht; nur glaubte er irrig, Lucretia und Tarquinius darauf zu erbliken.[5]

1) L. 10. [c. 25. in fin.] l. 1. [c. 22.]

2) Mus. Etrusc. tab. 141.

3) [3 Kl. 3 Abth. 344 — 345 Num.]

4) Pierr. gravées, t. 2. p. 62.

5) Lettera sopra varj antichi monumenti, p. 61.

Der Künſtler hat die vom berühmten Tragiker Euripides bis zum Nabel entblößt beſchriebene Polyxena vor Augen gehabt, wie ſie ihr Gewand zerreißt, als ſie den Beſchluß der Griechen ausſprechen hört, daß ſie dem Schatten des Achilles aufgeopfert werden ſollte,[1] indem derſelbe auf ſeinem Grabe erſchienen ſei und ſie gefodert habe, weil ihr Vater Priamus ſie ihm zur Ehe verſprochen, und ſie Urſache an ſeinem Tode geweſen ſei; den̄ Paris und Deiphobus tödeten ihn gerade, da er im Begriffe war, ſie zu heirathen.[2]

Polyxena ſizt auf einem Schilde, ſo wie auf Münzen die Gefangenen und die unterjochten Städte abgebildet ſind. Pyrrhus, noch jung und ohne Bart, wie er auch in einer Statue vorgeſtellt war,[3] faßt ſie mit der linken Hand bei den Haaren, die nach der Gewohnheit der Mädchen oben auf dem Scheitel zuſammengebunden ſind; eine Stellung, welche man in ſolchen Fällen annahm, um denjenigen, dem man einen Streich verſezen wollte, deſto gewiſſer zu treffen:[4] während ſie mit der rechten Hand die ſeinige zurükhalten will, nicht um den Streich zu verhindern, den̄ Hofnung zum Leben hatte ſie nicht mehr: ſondern blos aus dem natürlichen Triebe, aus welchem diejenigen, welche in einer Krankheit ſich freiwillig der Operation des Schneidens unterwerfen, dennoch aus Furcht oder im Schmerze die Hand, welche ihnen dadurch Hülfe leiſten will, ergreifen und feſthalten.

Das Grabmal des Achilles gleichet der Form

1) Eurip. Hecub. v. 557. Conf. Ovid. metam. l. 13. v. 459.

2) Eurip. ibid. v. 37.

3) [Analecta, t. 2. p. 458 et 463.]

4) Eurip. Iphig. Aul. v. 1366. Iphig. Taur. v. 343.

der Grabmäler, die ehmals in Sicyon üblich waren. Sie beſtanden nämlich aus einem großen Felſenſtük, auf welchem ſich Säulen erhoben, die ringsherum ein Gebälk unterſtüzten: zuweilen hatten ſie auch noch eine Art Giebel wie an Tempeln. 1) Hinter dem Grabmale ſieht der obere Theil einer joniſchen Säule hervor, welches diejenige vorſtellt, die den Gebräuchen jener Zeit gemäß gerade an dem Orte, wo Achilles begraben lag, errichtet werden mußte. Das joniſche Kapitäl der Säule iſt ein Anachroniſmus des alten Steinſchneiders; den̄ es iſt in Anſehung des Urſprungs dieſer Säulenordnung bekan̄t, daß die Jonier, welche ſie in Kleinaſien erfunden, nach der Rükkehr der Herakliden, alſo achtzig Jahre nach dem trojaniſchen Kriege aus Griechenland vertrieben wurden; und dan̄ ließen ſie ſich erſt dreiſſig Jahre nach jener Vertreibung, folglich kurz vor der Zeit, in welche die Geburt des Homerus geſezt zu werden pflegt, in Aſien nieder. 2)

Das Bild auf dem Grabe, welches in alten Zeiten επιςημα hieß, 3) oder die auf der Säule ſizende Pſyche ſtellt die Seele des Achilles vor, die hier erſcheint, um das Opfer zu empfangen; wiewohl man ſie auch als ein Vorbild der Unſterblichkeit der Seele, welche Homerus früher als jeder andere unter den Heiden gelehrt hat, betrachten kan̄. 4)

1) Pausan. l. 2. [c. 7.]

2) Plutarch. περι τυ Ὁμηρ. ποιησ. §. 1.

3) Pollux, l. 8. segm. 66.

4) Plutarch. l. c. §. 15. [Man ſehe den Verſuch einer Allegorie, §. 113. Note.]

Sechs und zwanzigſtes Kapitel.

Hekuba.

[Numero 145.]

Dieſe Überſchrift kan das Basrelief unter Numero 145, welches izo nicht mehr in Rom exiſtirt, mit Recht führen, indem es ein Hauptſtük aus des Euripides Trauerſpiele gleiches Namens vorſtellt. Als Hekuba, Königin von Troja und Gemahlin des Priamus, mit andern ihrer Frauen gefangen und in Thracien an's Land geſezt worden, fand ſie am Ufer den Körper ihres jüngern Sohnes Polydorus, den ſie vor einiger Zeit mit vielen Schäzen zu ihrem Schwiegerſohn Polymneſtor geſchikt hatte, um dieſe in Sicherheit zu bringen. Allein auf erhaltene Nachricht von der Einnahme Trojas ließ der treuloſe König den Polydorus umbringen, um ſich der Schäze, die er ihm zur Verwahrung überbracht, zu bemächtigen, und warf hierauf den Leichnam in's Meer, welches ihn wieder an's Ufer ſpühlte. Hier fand nun nach der Behauptung Einiger Hekuba den Leichnam, als ſie einſt hinging, Waſſer zu ſchöpfen, um den Körper der Polyxena zu waſchen. 1) Die unglükliche Königin dachte nunmehr auf Rache wegen dieſer Treuloſigkeit des thraciſchen Königs. Sie ließ ihn daher endlich unter dem Vorwande, mit ihm zu ſprechen, zu ſich rufen und ſtellte ſich, als wollte ſie ihm noch einige verborgene Schäze entdeken, worauf ſie ihn in das Zelt führte und ihm, nachdem ſie vorher ſeinen Sohn getödet hatte, die Augen ausſtechen ließ.

1) Ovid. metam. l. 13. v. 536.

Auf dem gegenwärtigen Marmor iſt dieſe Geſchichte mit einiger Verſchiedenheit von der Vorſtellung des Tragikers abgebildet, indem ſich der Künſtler wahrſcheinlich nach der von Ariſtoteles aufgeſtellten, und von mir bei Gelegenheit der Abbildung von Agamemnons Tode angeführten Maxime, keine grauſame Handlung durch Frauen thun zu laſſen, gerichtet hat. Deßwegen hat er einen Jüngling aufgeführt, welcher den Kopf des auf Hekubas Befehl getödeten Sohns des Polymneſtor bei den Haaren hält.

Der König, der ein Gewand hat, dergleichen die Griechen den Barbaren zu geben pflegten, wendet ſein Geſicht von dieſer Scene des Schrekens hinweg, auf welchem man übrigens die Vorwürfe und die Angſt eines böſen Gewiſſens ausgedrükt ſieht. Ferner iſt hier von dieſer That, welche weitläuftiger auf einer Begräbnißurne vorgeſtellt iſt, nichts vorhanden. [1]) Weñ übrigens die Figur des thraciſchen Königs nicht auf dem Marmor befindlich wäre; ſo köñte man vielleicht auch annehmen, daß Hyllus, des Herkules Sohn, hier abgebildet ſei, wie er der Alkmene, der Mutter dieſes Helden, den abgeſchnittenen Kopf des in der Schlacht gebliebenen Euryſtheus, ihres Feindes, überbringt. [2])

1) Gori Mus. Etrusc. tab. 142.

2) Apollod. l. 2. [c. 8. §. 1. Pindar und Strabo legen dieſe That dem Jolaus bei.]

Sieben und zwanzigſtes Kapitel.

Tod Agamemnons.

[Numero 148.]

Unter allen noch vorhandenen alten Denkmalen iſt vielleicht kein einziges, welches den Scharfſiñ der Antiquare ſo ſehr beſchäftigt hat, als dasjenige, welches ich unter Numero 148 aufſtelle und deſſen Inhalt man noch auf zwei andern Marmorn abgebildet ſieht. Der eine davon, welcher ſich im Hauſe Guiſtiniani befindet, iſt in dem Werke: La Galleria Giustiniani, bekañt gemacht, auch von Sante Bartoli nebſt der Erklärung des Bellori in Kupfer herausgegeben worden.[1] In derſelben geſchieht auch des andern Erwähnung, welcher ſich im Hauſe Barberini befindet und von dem vorhergehenden blos in einigen Nebenſachen, die ich hernach anzeigen werde, abweicht. Der dritte endlich, den Bellori nicht geſehen hat, exiſtirt in der Villa Borgheſe, iſt aber etwas verſchieden und auf beiden Seiten verſtümmelt. Bellori geſteht, daß ihm der Inhalt deſſelben unbekañt ſei, und fertigt ihn mit zwei Worten ab, indem er ihn *sævum et atrox facinus, ignotum facinus,* neñt. Montfaucon, welcher Bartolis Kupfer hat copiren laſſen,[2] glaubt, es ſei darauf das Andenken an eine der größten und ausgezeichnetſten Begebenheiten des Altertums auf-

1) Admir. antiq. tab. 52.

2) Antiq. expl. suppl. t. 4. pl. 31.

bewahrt; hat aber weder anzugeben gewußt, was es eigentlich ſei, noch einen einzigen Gedanken mitgetheilt, um uns etwa darauf zu führen.

Ich habe aus den drei Basreliefs dasjenige ausgewählt, welches im Hauſe Barberini vorn an einem ſehr gut erhaltenen Sarkophag befindlich und ſo vortreflich gearbeitet iſt, daß es jenes im Hauſe Giuſtiniani weit übertrift, an welchem man, da es ziemlich hoch hängt, die Theile nicht wohl unterſcheiden kañ. Man darf ſich daher nicht wundern, weñ die davon gemachte Zeichnung unrichtig iſt und folglich diejenigen, welche den Inhalt derſelben zu errathen ſuchten, irre geleitet hat.

Der wahre Inhalt dieſes ſowohl als der beiden andern Basreliefs iſt der Tod Agamemnons, der von Ägiſthus auf Antrieb ſeiner Gemahlin Klytämneſtra getödet wurde; ein Gegenſtand, welchen die Künſtler aus dem Homerus und Äſchylus genommen haben. Nach den ſpätern Tragikern, nämlich dem Sophokles[1]) und Euripides zufolge,[2]) tödete Klytämneſtra den Agamemnon mit einem Beile, nachdem ſie ihm ein oben ganz zugenähetes Hemd übergeworfen hatte, ſo daß er den Kopf nicht hindurch ſteken koñte und Ägiſthus ihm deſto leichter den tödlichen Streich zu verſezen hatte. Äſchylus[3]) und Euripides[4]) wollen ihn ferner im Bade ermordet ſein laſſen, und der Verfertiger des borgheſiſchen Marmors ſcheint ſich in dieſem Punkte an ſie gehalten zu haben. Homerus hingegen er-

1) Electr. v. 98.

2) Electr. v. 160. 279.

3) Agam. [v. 1050. 1069.]

4) Electr. v. 157.

zählt, daß dieſe blutige Scene bei einem Abendeſſen ſich ereignet habe, zu welchem Agamemnon nebſt ſeinen aus dem trojaniſchen Kriege zurükgekehrten Gefährten von Ägiſthus eingeladen worden ſei;[1] daher man das Sprichwort: ein Abendeſſen Agamemnons, von ſolchen brauchte, die für die Gäſte gefährlich abliefen.[2] Hyginus will,[3] daß dieſe traurige Handlung bei einem Opfer verübt wurde, welches dem Äſchylus zufolge Agamemnon verrichtete,[4] und dieſe Nachricht wird durch die Erklärung des Marmors, den ich ausgewählt habe, beſtätigt.

In Abſicht auf die Hauptſache und die Perſon des Mörders von Agamemnon ſtimmen alle Autoren überein; dieſes war nämlich Ägiſthus, ein Sohn des Thyeſtes, eines Bruders von Agamemnons Vater, den er mit ſeiner eigenen Tochter blutſchänderiſch gezeugt hatte; daher er auch ſeinen Namen erhielt, nämlich von αιγις, Ziege, indem er von ſeiner Mutter aus Schaam über ihr ſtrafbares Vergehen in einem Walde ausgeſezt und von einer Ziege geſäugt wurde. Atreus, Agamemnons Vater, gab dem Thyeſtes, um ſich wegen des Schimpfes zu rächen, den er ſeiner Ehe durch den Bruder angethan glaubte, deſſen eigene Kinder zu eſſen. Allein Ägiſthus rächte dieſe ſeinem Vater angethane Beleidigung wieder, indem er den Atreus umbrachte und ſich des Thrones von Mycenä bemächtigte. Agamemnon vertrieb ihn wieder von demſelben und daraus entſtand nun die zweite Urſache

1) Οδυσσ. Λ. XI. v. 408. Conf. Ælian. var. hist. l. 2. c. 11.

2) Eustath. in Οδυσσ. Δ. IV. p. 1507.

3) Fab. 117.

4) Agam. l. c.

der Todfeindſchaft unter ihnen. Als hierauf Agamemnon den Oberbefehl über die Griechen bei der Belagerung von Troja führte, wußte ſich Agiſthus bei der Klytämneſtra, der Gemahlin deſſelben, durch ſeine Liebkoſungen ſo gut einzuſchmeicheln, daß ſie ſelbſt es ihrem Gemahle nicht verzeihen konte, ihre Tochter Iphigenia für das allgemeine Beſte aufgeopfert zu haben. Wo Agamemnon dazu noch die Kaſſandra aus dieſem Kriege mitbrachte, gerieth Klytämneſtra darüber in eine ſolche Eiferſucht, daß ſie ſich mit dem Ägiſthus verſchwor, und mit ihm einen Plan entwarf, den Agamemnon umzubringen, wie ſie auch wirklich thaten.

Nachdem ich nun hier die grauſame That und die Veranlaſſung zu derſelben erzählt habe: ſo lege ich zum Grunde meiner Erklärung des gegenwärtigen Marmors die Worte des ſchon oben angeführten Homerus, und zu allererſt die Lichter, welche Philoſtratus bei der Beſchreibung eines Gemäldes vom nämlichen Inhalte anführt,[1]) auf welchem noch andere Umſtände, die zu der Hauptſache gehören, vom Dichter aber weggelaſſen wurden, abgebildet ſind. Ich bin dadurch auf die Fakeln, die man in unſerm Marmor wahrnimt, aufmerkſam geworden und ſo auf den Gedanken gerathen, daß die ganze Geſchichte bei der Nacht vorging. Es waren auf jenem Gemälde alle Gäſte vom Weine trunken und vom Schlafe überfallen vorgeſtellt, unter welchen man einen ſah, der auf dem Rüken lag, als Agamemnon wie dieſer Autor ſagt, mitten unter Weibern und Jünglingen ſtarb. Alles dieſes ſtimt mit unſerm Denkmale überein, auf welchem gleichfalls ein großer Theil der Figuren im tiefſten Schlafe vorgeſtellt iſt.

Um nun zur Sache zu kommen, ſo glaube

1) L. 2. Icon. 10.

ich, daß die Hauptfigur der Compoſition, welche vom Stuhle heruntergefallen iſt und den einen Fuß in ein Tuch verwikelt hat, Agamemnon ſei, bei deſſen Figur der Künſtler den Äſchylus vor Augen gehabt zu haben ſcheint, welcher dieſes Fallen und Liegen auf dem Rüken durch das Wort ὑπτιασμα ausdrükt.[1]) Die beiden Perſonen, die über ihn herfallen, und von welchen die eine ein Schwert hat, die andere aber das erwähnte Tuch aufhebt, können Ägyſthus und ein Gehülfe ſein, ſo wie auch der dritte, welcher mit dem bloßen Schwert in der rechten, (welches Bartoli nicht bemerkt hat) und der Scheide in der linken Hand herbeieilt, als wäre er durch den Lärm plözlich aufgeſchrekt, meiner Meinung nach ein Mitverſchworner iſt.

Die andere Hauptfigur dieſes Trauerſpiels iſt Kaſſandra, welche zugleich mit Agamemnon getödet wurde. Dieſes ſcheint die Figur zu ſein, welche mit zerſtreuetem Haare gleich einer Bakchantin ausgeſtrekt auf der Erde liegt; wenigſtens liegt ſie gerade ſo auch auf dem giuſtinianiſchen Marmor, wiewohl auf dem oben angeführten Kupfer nichts davon zu ſehen iſt. Die Schulter iſt auf dem unſrigen auf ein hölzernes oder ſteinernes Vierek geſtüzt, und man ſieht ſie in dem Augenblike, wo ſie durch eine Art von Blok, den ihr der vierte von den Mitſchuldigen auf den Kopf wirft, den tödlichen Streich empfängt; und eben hierin weicht unſer Denkmal von der Erzählung der Scribenten, die nach Homerus lebten, ab, indem dieſe ſie zugleich mit Agamemnon durch einen Beilhieb ſterben laſſen.

Wer indeſſen den Homerus in der Urſchrift nachlieſt, wird leicht finden, wie ſie auf dieſe Idee

1) Agam. [v. 1225.]

ekommen ſind. Der Dichter ſagt nämlich, Agamemnon ſei getödet worden, wie der Ochs an er Kripe, [1] das heißt ſo viel als, mit dem Biſſen im Munde. Da nun dieſe Schriftſteller ticht an die Ähnlichkeit einer Ochſenkripe mit einem Speiſetiſch dachten, ſo haben ſie ſich eingebildet, er ei im eigentlichen Verſtande mit einer Axt oder inem Beile, wie die Ochſen, umgebracht worden. Man glaube indeſſen nicht, daß ich ihnen hier nur neine eigene Meinung entgegenſtelle; ich habe vielnehr gefunden, daß auch der Scholiaſt des Euriides die Worte Homers auf dieſe Art erkärt hat. [2] Da ich hierauf bei dem Tode der Kaſſanra bedachte, daß es einem jeden ſonderbar vorkomnen müße, wie die Verſchwornen vorher beſchloſſen ätten, ſie mit dieſer Art von Bloke zu töden: ſo iel mir auf einmal derjenige Blok ein, womit man hedem die Gränzen gewiſſer Gebiete angedeutet und omit Pallas den Mars verwundet hat, [3] wie uch ein anderer Begräbnißſtein, welchen Lynceus em Pollux auf die Bruſt warf. [4] Dieſes half nir aber nichts; deñ dieſe beiden Blöke fielen ſooohl der einen als dem andern durch einen Zufall n die Hände. Während ich nun ſo immer noch zweielhaft aber dennoch der Meinung blieb, daß dieer Blok auf unſerm Marmor etwas Beſtim̃tes ſein nd ſich auf einen gewiſſen Umſtand beziehen müße: o fiel mir der Agamemnon des Äſchylus in ie Hände, ein Werk, welches bis dahin auch für

1) [Οδυσσ. Δ. IV. v. 535.]

2) Schol. Hecub. v. 1278. [Οδυσσ. Δ. 505. edit. Glasgav 1814.]

3) Ιλ. Φ. XXI. v. 403.

4) Pindar. Nem. X. v. 125.

die gelehrteſten Kritiker räthſelhaft geweſen war. Ich kam gerade auf die Stelle, wo Kaſſandra, als ſie von Agamemnon der Klytämneſtra vorgeſtellt wird, von einer Art von Wahrſagerei ergriffen wird und vom Tode ſpricht, der ihr bevorſtehe. Hier ſchmeichle ich mir nun, die eigentliche Bedeutung des erwähnten Blokes gefunden zu haben.

„Statt des Altares, (ſagt Kaſſandra in dieſer Begeiſterung bei Äſchylus) im Hauſe meines „Vaters, erwartet mich ein Blok, auf welchem „das Fleiſch gehauen wird," επιξηνον,[1] gemeiniglich επικοπον und επικορμος genañt.[2] Dieſen Blok ſcheinen die Künſtler bei unſern Marmorn vor Augen gehabt zu haben, und zwar nicht von Stein, ſondern von Holz, wie der Trauerſpieldichter dieſes anzeigt, von der Größe, daß ein einziger Menſch in der Stellung, wie man auf unſrer Zeichnung ſieht: das heißt: mit dem einen Knie auf der Erde und den andern Fuß gebogen, regiren kañ. So wäre nun meiner Meinung nach die Stelle des Äſchylus, die bisher unmöglich zu verſtehen war, durch Hülfe unſeres Denkmals auf einmal erklärt.[3])

Ich will indeſſen nicht in Abrede ſein, daß unter den zweiſchneidigen Waffen, welche nach Kaſſandras Prophezeihung auf ſie warteten,[4]) ein

1) Agam. [v. 1218.]

2) Eustath. in Οδυσσ. B. II. p. 1443. Conf. Hemsterh. ad Lucian. dial. mort. 10. §. 9.

3) [Hat der Künſtler auf den Vers des Äſchylus Rükſicht genommen, wie koñte er die Vorſtellung ſo wählen, daß der Kloz der Kaſſandra auf den Leib geworfen wird? Sie will doch offenbar bei Äſchylus ſagen: es warte im väterlichen Hauſe die Schlachtbank auf ſie, ſtatt des Herdes.]

4) Agam. [v. 1090.]

Schwert oder ein Beil zu verſtehen ſei, wie die Amazonen es führten, und welches Euripides bei der Gelegenheit, wo er von derſelben Geſchichte redet,[1] πελεκυς, Beil, neñt. Indeſſen anſtatt zu geſtehen, daß Kaſſandra etwas Widerſprechendes ſage, oder anzunehmen, daß ſie von dem Fleiſcherbloke in Stüke zerſchmettert worden ſei:[2] muß man lieber beide Behauptungen dadurch mit einander zu vereinigen ſuchen, daß nämlich bei der Gelegenheit, da dieſer Mitverſchworne herbeikam, um ſie zu töden, ihr auſſer dem tödlichen Streiche mit dem Schwert oder dem Beile, auch noch etwas dergleichen, was der Marmor vorſtellt, auf den Kopf geworfen wurde; deñ wir können doch wohl unmöglich ſagen, daß die Künſtler dieſen Umſtand ſo ganz nach ihrer Laune bei einem Gegenſtand angebracht hätten, der bei den Alten ſo bekañt war und den ſie ſo häufig theils auf der Schaubühne, theils auf Kunſtwerken vorſtellten. Als Pauſanias zu Delphi auf dem großen Gemälde des berühmten Polygnotus gewiſſe Dinge bemerkte, von welchen weder er noch andere ſeiner Zeitgenoſſen den eigentlichen Grund anzugeben wußten; ſezte er lieber, ſtatt ſie für bloße Werke der Einbildung des Malers zu erklären, voraus, daß derſelbe ſie in den alten Traditionen gefunden habe.[3] Eben daſſelbe ſage auch ich hier von dem Künſtler, welcher unſern Marmor verfertigt hat.

Die lezte weibliche Figur, welche auf der rech-

1) Troad. v. 361.

2) [Sie ſagt freilich bei Äſchylus an beiden Stellen etwas, das ſich ſehr zuſammenſchikt: es warte auf ſie das zweiſchneidige Beil, womit ſie auf dem Bloke würde geſchlachtet werden.]

3) Pauſan. l. 10. [c. 25]

ten Seite ſteht hat die Hand auf ein Beil geſtüzt: da ſie indeſſen einen weniger anſtändigen Plaz einnimt, ſo ſcheint es nicht, daß man ſie für Kaſſandra halten könne. In Anſehung des Beils kan man annehmen, daß es nach dem vor dem Abendmahle vollbrachten Opfer zurükgeblieben ſei.

Der Jüngling, welcher auf einem Steine ſizt und ſchläft, und von Bartoli für eine weibliche Figur gehalten worden, ſcheint Oreſtes zu ſein; den ſein eilfjähriges Alter, das er hatte, als er aus des Ägiſthus Händen entkam,[1]) ſtimt ſehr gut mit dem Ausſehen dieſer Figur überein.

Es ſcheint, daß Klytämneſtra keine andere als die erſte weibliche Figur mit den oben zuſammengeknüpften Haaren ſein könne, welche von einer ihrer Dienerinen begleitet den Mördern mit der angezündeten Fakel leuchtet. Das Tuch, das über die beiden Terminus, welche man auf dem borgheſiſchen Basrelief weit deutlicher unterſcheidet: ausgebreitet iſt, trent ſie von den Figuren der Hauptſcene, worin man die Gewohnheit jener alten Zeiten ausgedrükt ſieht, da die Weiber vermittelſt eines Schleiers von den Männern abgeſondert waren.[2]) Indem die Künſtler wohlweislich die Klytämneſtra auf der Seite anbrachten, haben ſie ſich nicht von der Regel entfernt, welche die beſten Trauerſpieldichter beobachteten und die auch Ariſtoteles aufſtellt,[3]) daß man nämlich keine Frauen, die über den Charakter ihres Geſchlechts hinausgehen, aufführen und ſie nicht zu kühn und grauſam vorſtellen ſoll. Der nämliche Philoſoph ſagt anders-

1) Conf. Giacomelli not. all' Elettr. di Sofocl. v. 11. p. 6.

2) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 775.

3) Poët. c. 18.

vo,[1]) ein Mañ würde niederträchtig und furchtſam erſcheinen, weñ er nicht mehr Kühnheit als eine Frau beſäße.

An der Figur der Klytämneſtra iſt beſonders die Schlange zu merken, welche ſich auf ihrem linken Arm hervorwindet, als ob ſie weiter ſpringen wollte, wie man dieſes auch an zwei andern Figuren dieſes Marmors ſieht. Die eine davon iſt die, welche ich für den Oreſtes halte; die andere aber die lezte zur Linken, welche in der andern Hand eine brennende Fakel hält, und die ich für ſeine Schweſter Elektra anſehe; wiewohl ſie auf den Basreliefs im Hauſe Giuſtiniani und in der Villa Borgheſe fehlen. Zur Erklärung dieſes Umſtandes muß ich anführen, daß eine ſo geſtaltete Schlange, wie ſie an dieſen Figuren befindlich iſt, als Attribut der Furien auch hier Furie und Rache bedeuten kañ, indem Klytämneſtra von beiden angetrieben wurde, an ihrem Gemahl die Aufopferung ihrer Tochter und die verlezte eheliche Treue zu rächen; um ſo mehr, da Äſchylus in dem oben angeführten Trauerſpiele ſie ſagen läßt, daß ſie ihren Gemahl und die Kaſſandra den genañten zwei Gottheiten geopfert habe.[2]) Eben ſo köñte auch bei Oreſtes und Elektra die Schlange das Siñbild der wüthenden und unmenſchlichen Rache ſein, welche dieſe einige Zeit nachher wegen Ermordung ihres Vaters an der Mutter ſelbſt verübten, beſonders da Oreſtes uns dargeſtellt wird, als ſei er von den Furien gequält. Auſſer der Schlange am Arm der Klytämneſtra ſieht man an ihrem Ohre und in ihre Haare verflochten eine kleinere

1) Polit. l. 3. c. 3. p. 67.

2) Agam. [v. 1376.]

Schlange, ſo daß es ſcheint, der Künſtler habe dadurch andeuten wollen, wie groß die Wuth war, welche ſie zu einer ſo grauſamen That verleitete.

Die Alte, welche über dieſes abſcheuliche Schauſpiel ganz erſchroken iſt, köñte man für die Säugamme des Oreſtes halten, welche, wie Einige wollen, ihm bei dieſem Mord das Leben rettete, bei welcher nicht nur Kaſſandra und Agamemnon, ſondern auch nach Homers Erzählung viele ſeiner Gefährten umkamen,[1] deren Grabmäler man zu Mycenä zeigte.[2]

Das von Agamemnon gebrachte Opfer kañ nicht, wie Bellori behauptet, an den Gott Terminus gerichtet ſein, indem dieſe Gottheit von den Griechen gar nicht verehrt wurde. Es können auch die auf unſerm Marmor angebrachten Terminus die Bildſäulen anderer Götter bedeuten, welche die Alten wohl in dem Speiſeſaale aufzuſtellen pflegten,[3] oder die dem Sophokles zufolge[4] in der Halle von Agamemnons Palaſte ſtanden und daher von unſerm Bildhauer mit gutem Vorbedacht angebracht worden ſind: deñ zu den Zeiten Agamemnons, ſo weit wenigſtens die ſchriftlichen Nachrichten gehen, war die Kunſt noch nicht zu einem ſolchen Grade der Vollkommenheit gediehen, daß ſie die ganze Geſtalt des menſchlichen Körpers nachahmen koñte, ſondern ſie ſchränkte ſich blos darauf ein, den Kopf nachzubilden. Dergleichen Köpfe ſezten die Griechen in jenen Zeiten auf Klöze und dies waren dañ die Bildſäulen ihrer Gottheiten, wie

1) Οδυσσ. A. I. 411. Conf. Eustath. ad h. l. p. 1508.

2) Pausan. l. 2. [c. 16. in fin.]

3) Arnob. adv. gent. l. 2. Junius de pict. veter. l. 2. c. 8. p. 96.

4) Electr. v. 1391.

Pauſanias berichtet, indem er erzählt, es ſeien noch zu ſeiner Zeit zu Pharä, einer Stadt in Achaja, dreiſſig vierekichte Steine befindlich geweſen, welche eben ſo viele Abbildungen von Gottheiten vorgeſtellt hätten. [1])

Es ſcheint daher vielmehr, daß gedachtes Opfer insbeſondere dem Apollo gebracht worden ſei, da Kaſſandra eine Prieſterin dieſes Gottes war, und der neben dem Lorbeerbaum, welcher bekañtlich ihm geweiht war, ſtehende Dreifuß beſtätigt dieſe Vermuthung. Dieſes kañ man auch noch aus den Dankſagungen ſchließen, welche der von Agamemnon bei ſeiner Rükkehr von Troja vorausgeſchikte Bote nicht nur dem Jupiter, ſondern auch dem Apollo abſtattete, weil er, wiewohl er in dieſem Kriege den Trojanern günſtig, den Griechen hingegen zuwider war, den Agamemnon von keinem tödlichen Pfeile hatte treffen laſſen, wobei er ihn zugleich bat, daß er ſich auch in Zukunft günſtig gegen ſeinen König bezeigen möchte; zum Mercurius aber flehte er, daß er ihn mit ſeiner Armee glüklich wieder nach Hauſe zurükführen wolle. [2]) Weñ man nun dieſes mit dem Dreifuße zuſammenhält, ſo kañ man immer vorausſezen, daß auch Agamemnon ſich mit den übrigen vereinigte, um dem Apollo zu danken. Endlich kañ man noch annehmen, daß dieſes Opfer demjenigen Apollo gebracht wurde, welcher Ἐκβασιος genañt wurde, das heißt: welchem die Seefahrer opferten, ſowohl nach einer glüklichen Landung, welches αποβατηρια hieß, [3]) als auch wegen des glüklichen Einſteigens in das Schif bei

1) L. 7. [c. 22.]

2) [Æschyl. Agam. v. 480.]

3) Stephan. de Urb. v. Βουθρωτος.

der Abreiſe, [1]) dem Beinamen Εμβασιος gemäß, den man dieſem Gotte gab und der ſich auf die Opfer bezog, welche man ihm vor der Abreiſe zu Waſſer brachte; [2]) wiewohl auch dem Apollo mit dem Beinamen Ουλιος, der Heilbringende, nach der glüklichen Rükkehr Opfer dargebracht wurden. [3])

1) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 966. 1186.

2) Ibid. v. 404.

3) Macrob. Saturnal. l. 1. c. 17. p. 227.

Acht und zwanzigſtes Kapitel.

Oreſtes und Pylades.

[Numero 146.]

Auf der Vaſe von gebrañtem Thone unter Numero 146, welche ſich in der Sam̃lung des Herrn Mengs, erſten Malers des Königs von Spanien, befindet, ſcheint mir eine Scene aus dem Trauerſpiele des Sophokles, Elektra betitelt, abgebildet zu ſein, und zwar diejenige, wo Oreſtes mit ſeinem Freunde Pylades am Grabmale ſeines Vaters Agamemnon ſteht, an welchem er nach ſeiner Rükkunft in Argos ſein Trankopfer bringt, ehe er ſich ſeiner Schweſter Elektra zeigt, welcher er darauf erſt die Rache entdekt, die er gegen ihre Mutter Klytämneſtra und den ehebrecheriſchen Ägiſthus erſonnen hat.

Der eigentliche Augenblik dieſer Geſchichte, den der Künſtler gewählt hat, ſcheint derjenige zu ſein, wo Oreſtes den Aufſeher oder Alten, der ihn auf Elektras Ermahnen in Phokis als einen Knaben verſtekt hatte, um ihm das Leben zu retten, an ſie vorausſchikte; deñ gerade damals, wo der Alte nach Argos ging und die erdichtete Nachricht vom Tod des Oreſtes verbreitete, um allen Argwohn von der Ankunft deſſelben zu entfernen und Elektras Geſinnungen zu erforſchen, verweilten Oreſtes und Pylades, welcher leztere ſowohl des erſtern Freund, als auch der Sohn von einer Schweſter

des Vaters deſſelben war,[1]) voll vom Gedanken, ihren Entſchluß auszuführen, am Grabe Agamemnons, um ihm die ſchuldige Ehre zu erweiſen, welches man εναγισμους nañte,[2]) zum Unterſchiede von den Opfern, welche θυσιαι hießen: eben ſo wie die Worter θυειν und εναγιζειν, wovon jene Namen herkommen, verſchieden ſind.

Dieſes Grabmal war dem Euripides zufolge auſſerhalb der Stadt, wie das der Königin Alceſtis. Beim erſten Anblike ſchien es mir ein ſimpler Hügel oder Haufen Erde zu ſein, den man aus der Grube herauswarf, in welche der Leichnam gelegt wurde; und in der That ſtim̃t auch die Geſtalt deſſelben nach dem Worte ορθος mit der Idee überein, welche Euripides uns vom Grabmal des Achilles gibt, ſo daß dieſe Stelle des Dichters:

. . . ορθον χωμ᾽ Αχιλλεως ταφου, [3])

in unſerer Sprache vielmehr ſo heiſſen kön̄te: der giebelartige Hügel des achilleiſchen Grabes, als nach der Meinung anderer Ausleger, welche das erwähnte Wort nicht gehörig verſtanden haben: der hohe Hügel. Weñ man indeſſen das, was beim erſten Anblik ein Hügel zu ſein ſcheint, mit mehr Aufmerkſamkeit unterſucht, ſo entdekt man gewiſſe Streifen, die ihn einem Käfig ähnlich machen. Deßhalb geht aber die Idee des Grabes, welche durch die darüber ſtehende Urne ganz natürlich erwekt wird, nicht verloren, da man dieſe Form, meiner Meinung nach, recht gut für einen Grabſtein nehmen kañ.

Zu beiden Seiten iſt es von zwei joniſchen Säu-

1) Pauſan. l. 2. [c. 29.]

2) Plutarch. quæſt. Rom. [t. 7. p. 103. edit. Reisk.]

3) Hecub. v. 221.

len ohne Fußgeſtell eingefaßt, wie man dieſes auf allen gemalten Vaſen der Art findet. Die Säulen wurden dem zufolge, was ich bereits oben angeführt habe, gewöhnlich auf das Grab ſelbſt geſtellt und hießen επιςηματα, [1]) beſonders alsdañ, weñ die Grabſchrift darauf eingehauen war, [2]) wie man auf der doriſchen Säule ſieht, welche vor kurzem von der Inſel Melos im Archipelagus nach Venedig gebracht worden iſt, auf welcher die Grabſchrift des Verſtorbenen der Länge nach in den Hohlkehlen eingegraebn iſt. [3])

Die Säulen an unſerer Vaſe haben oben eine breite Binde, welche nicht eigentlich eine Verzierung der Säule, ſondern ein bei Begräbniſſen üblicher Gebrauch zu ſein ſcheint, indem es bekant iſt, daß man die Gräber mit Blumengewinden, [4]) ſo wie die daneben ſtehenden Altäre mit Binden von blauer Wolle zu ſchmüken pflegte; [5]) daher man auch die Säule oder den Grabſtein einer andern Vaſe von gebrañtem Thone mit einer Binde umgeben findet. [6]) Indeſſen war dieſes auch in den Tempeln gebräuchlich, wo die Säulen gleichfalls mit Binden umwunden waren; [7]) und man nañte ein ſolches Verzieren ταινιζειν. [8]) Daraus läßt ſich die Abſicht der Elektra, des Oreſtes Schweſter, erklären, wo ſie bei Sophokles ihrer Schweſter Chryſothemis das Haar, welches ſie ſich abgeſchnitten

1) Suid. v. επιςημ.

2) Pausan. l. 2. [c. 7.]

3) Corsini spiegaz. di due ant. iscriz. Gr. p. 10.

4) Tibull. l. 2. eleg. 4. v. 48.

5) Propert. l. 4. eleg. 6. v. 6.

6) Gori mus. Etrusc. tab. 31.

7) Polyæn. stratag. l. 6. c. 50. p. 596.

8) Suid. v. ανεδιομ.

hatte, nebſt dem Gürtel in Verwahrung gab, damit beides zum Grabmale Agamemnons hin getragen werde; [1]) hieraus kañ man allerdings ſchließen, daß der Gürtel dazu beſtimt war, irgend einen Theil des Grabmals zu umgeben. Man bemerke ferner beiläufig den Kreis und den herabhängenden Streif, welcher die beiden Schneken der Kapitäle verbindet, als worin dieſelben den Säulen am Tempel des Erechtheus in Athen gleichen. [2])

Was die Urne oben auf dem Steine betrift, ſo kañ man annehmen, daß Oreſtes ſie ſchon darauf gefunden und Klytämneſtra ſie darauf ſezen laſſen habe; deñ wir wiſſen, daß dieſelbe, nachdem ſie ihren Gemahl umgebracht hatte, ihrer Tochter Chryſothemis aufgetragen hat, ſeinen Manen zu opfern, um den Geiſt zu verſöhnen, der ihr im Traume erſchienen war und ſie ſo unruhig gemacht hatte. Selbſt jener Korb, der mit Opferſachen angefüllt war, und den ein Mädchen, dem Vitruvius zufolge, mit einem Dekel verſehen auf dem Grabe ihrer Mutter ſtehen ließ, und der nachher, da er mit Akanthusblättern umwachſen war, einem gewiſſen Kallimachus die Idee zur Erfindung des korinthiſchen Kapitäls an die Hand gab: [3]) zeugt von der Gewohnheit jener Zeiten, Vaſen mit dergleichen Sachen auf den Gräbern ſtehen zu laſſen. Dieſe Vaſen, welche ſchwarz waren und auf die Gräber geſtellt wurden, (von den Griechen λιβυες genañt, [4]) können ohngefähr ſo geſtaltet geweſen ſein, wie die unſrige. Unterdeſſen könte dieſe Vaſe auch

1) Electr. [v. 444.]

2) Le Roy monum. de la Grèce, pl. 20.

3) [G. d. K. 8 B. 1 K. 14 §. 11 B. 2 K. 10 §.]

4) Hesych. v. λιβυας.

den Aſchenkrug andeuten, oder vielleicht ein Ölgefäß, das man dem Verſtorbenen zur Seite zu ſezen[1]) und auf den Grabmälern abzubilden pflegte.[2]) Da man übrigens auch dergleichen in den Abtheilungen des Begräbnißgewölbes in der Pyramide des C. Ceſtius ohne alle weitere Symbole oder Figuren findet; ſo zeigt ſich, nach der Geſtalt zu urtheilen, nicht, daß ſie als Ölfläſchen darauf abgebildet worden ſeien; ſo daß man ſelbſt zweifelhaft ſein kan̄, ob nicht Ariſtophanes in der angeführten Stelle das Wort ληκυθος, Ölflaſche, nur im Scherze gebraucht habe, um Gefäße dadurch anzudeuten, worin man die Aſche aufbewahrte. Ich will daher glauben, daß auch die unſrige zu dieſem Gebrauche beſtim̄t geweſen ſei, um ſo mehr, da ſie denen auf dem erwähnten Grabmale ähnlich ſieht, und Suidas, bei Erklärung der Stelle des gedachten Komikers in Anſehung der Abbildungen der Ölfläſchen ſie nicht gehörig gefaßt hat.

Vorausgeſezt alſo, daß ich den wahren Inhalt, des Gemäldes auf unſerer Vaſe errathen habe: ſo kan̄ man annehmen, daß die beiden Jünglinge, welche eine Libation auf dem Grabe, das auf der Vaſe abgebildet iſt, verrichten, Oreſtes und Pylades ſeien, und zwar mit mehr Grunde, als Gori in Anſehung der beiden Jünglinge am Grabe des Achilles hatte.

1) Aristoph. Eccles. v. 534.

2) Suid. v. γραφευς et ληκυθος.

Neun und zwanzigſtes Kapitel.

Klytämneſtra und Elektra.

[Numero 147.]

Zu den Denkmalen, die durch das Ungemach der Witterung und die Sorgloſigkeit der Menſchen viel gelitten haben, ohngeachtet ſie es am wenigſten verdienten, gehört auch das Basrelief in der Villa Medici unter Numero 147, das ich hier ſo verſtümmelt aufführe, wie man es daſelbſt ſieht. Der ſchlechte Zuſtand deſſelben iſt in der That ſehr zu beklagen, ſowohl wegen der daran befindlichen vortreflichen Arbeit, worin nur ſehr wenige Basreliefs, die uns übrig geblieben, mit ihm verglichen werden können, als auch wegen der Seltenheit der Vorſtellung darauf, welche der Verfolg der Geſchichte, die wir auf der vorhergehenden Vaſe abgebildet ſahen, zu ſein ſcheint.

Die ſehr ſchöne weibliche Figur zur Linken, welche mit trauriger Mine, niedergeſchlagenen Augen und mit einer Art von Diadema, das aus langen Flechten beſteht, um das Haupt, ſcheint Elektra, Agamemnons Tochter, zu ſein. Der Schmerz über den Tod ihres Vaters und über die Entfernung von ihrem Bruder Oreſtes, dem ſie dadurch, daß ſie ihn als einen Knaben nach Phokis ſchikte, das Leben gerettet hatte, ſcheint ſie ganz niederzudrüken. Da die Zeit verfloſſen war, wo ſie hofte, daß er als ein erwachſener Jüngling zurükkehren ſollte, um an der Klytämneſtra wegen

ihres ſchändlichen Verbrechens Rache zu üben, ſtand ſie ganz betrübt, wie wir ſie auf unſerm Marmor ſehen, gerade zu der Zeit, wo dieſer ganz unvermuthet mit ſeinem Freunde Pylades zu Mycenä oder zu Argos ankam.

Die andere Figur, welche tanzend vorgeſtellt iſt, und ihre Gefährtin, von welcher nur ein elendes Bruchſtük übrig blieb, an der Hand hält, würde meiner Meinung nach Klytämneſtra ſein, welche unter Jubel und Tanz den Jahrstag feierte, wo ſie mit Hülfe des Ägiſthus den Agamemnon umgebracht hatte.[1])

1) Sophocl. Electr. v. 280.

Dreiſſigſtes Kapitel.

Oreſtes im tauriſchen Cherſoneſus.

[Numero 149.]

Das unter Numero 149 aufgeführte, wegen ſeiner großen Länge in zwei Theile abgeſonderte Basrelief befindet ſich in einem Stüke in Rom an einem Sarkophag im Hauſe Accoramboni. Der Inhalt deſſelben iſt Oreſtes im tauriſchen Cherſoneſus:

. . . *Agamemnonius scenis agitatus Orestes,*[1])

und kañ als ein kurzer Abriß der beiden Trauerſpiele des Euripides, Oreſtes und die tauriſche Diana betitelt, betrachtet werden. Man unterſcheidet darin drei verſchiedene Vorſtellungen, von denen die erſte in der Mitte ſtehen bleibt.

Daſelbſt iſt eine Furie, welche in der rechten Hand eine Peitſche, in der linken aber eine brennende, mit einer Schlange umwundene Fakel hält,[2]) womit ſie den Oreſtes peinigt, der auf der Erde liegt und von dem Wahnſiñ ergriffen iſt, der ihm den Verſtand raubte, als er ſich mit einem Schwertſtreiche das Leben zu nehmen trachtete.[3]) Sein Freund Pylades ſteht neben ihm, und hilft ihm von der Erde aufſtehen, da er ihn im Begriffe ſieht, das Schwert gegen ſich ſelbſt zu kehren. Hierin geht unſer Marmor vom

1) Virg. Æn. l. 4. v. 471.

2) Eurip. Orest. v. 256.

3) Ibid. v. 1101.

Euripides ab, welcher nämlich dieſen Liebesdienſt der Elektra, des Oreſtes Schweſter, beilegt,[1]) während Pylades den Beſchluß des Volkes zu Argos in Betref ſeines Schikſals mit anhörte.

Der Verfertiger des gegenwärtigen Denkmals ſcheint es mit der Partei derjenigen Dichter gehalten zu haben, welche nur eine einzige Furie annahmen[2]) und zu welchen auch Eratoſthenes ſcheint gehört zu haben;[3]) in Anſehung der Vorſtellung dieſer Furie aber iſt er den älteſten Künſtlern gefolgt, welche dieſelben nicht ſo ſchreklich abbildeten.[4]) Das niedrige Behältniß, in welchem die Furie hier ſteht, köñte man für einen ihr geweihten Ort oder für eine Art von offenem Tempel ohne Dach halten; ſo wie auch die Altäre der Furien in ihren Hainen an einem offenen Orte waren.[5])

Die zweite Vorſtellung rechter Hand, die man auch auf einigen geſchnittenen Steinen,[6]) ferner auf einem alten Gemälde im herculaniſchen Muſeo[7]) und endlich noch auf dem Bruchſtük eines Basreliefs von vorzüglicher Arbeit in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani findet, zeigt die Ankunft des Oreſtes und ſeines Freundes Pylades im tauriſchen Cherſoneſus, um das Bild der tauriſchen Diana zu holen, welches

1) Ibid. v. 223.

2) Plutarch. de ſera num. vindicta p. 564. [t. 8. p. 234. edit. Reisk.]

3) Schol. Nicand. Theriac. v. 400.

4) Pauſan. l. 1. [c. 28.]

5) Id. l. 2. [c. 11.]

6) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 203 Num.]

7) Pitture d'Ercol. t. 1. tav. 12.

ſich auf unſerm Marmor von andern Bildniſſen dieſer Göttin durch den Stierkopf (taurus), der an einem Baume hängt, unterſcheidet; eine alte Gewohnheit, beſonders der Jäger, welche ihr zu Ehren die Köpfe uud Klauen der von ihnen getödeten wilden Thiere aufhingen. [1])

Von dieſem Götterbilde hing, einem Ausſpruche des Orakels zufolge, die Heilung des Oreſtes ab. Nachdem er aber kaum an's Land geſtiegen war, wurde er mit ſeinem Freunde hingeführt, um der Diana geopfert zu werden; deñ alle Fremden, die hier landeten, wurden als Schlachtopfer für dieſe Göttin betrachtet. Darum erſcheinen ſie beide auf unſerm Marmor in Feſſeln, wie ſie von einem Trabanten des Königs zum Altar geführt werden. Die Prieſterin dieſer grauſamen Gottheit war Iphigenia, des Oreſtes Schweſter, welche von Diana in dem Augenblike dahin verſezt worden, da ſie in Aulis geopfert werden ſollte. Sie iſt auf unſerm Marmor diejenige Figur, welche in der linken Hand ein Schwert in der Scheide hält. Dieſe Prieſterin hörte, daß die beiden zum Tode beſtim̃ten Schlachtopfer Griechen ſeien; wußte aber nicht, daß der eine ihr Bruder Oreſtes ſei, indem derſelbe ſeinen Namen durchaus nicht angeben wollte. Sie ſchob indeſſen ihre heilige Verrichtung auf, um einen der beiden Fremdlinge nach Argos zu ſchiken und dem Oreſtes Nachricht von ihrer Lage zu geben, während der andere als Geiſel zurükbleiben ſollte. Indem nun Iphigenia den Brief, den ſie nach Argos ſenden wollte und der von dem Künſtler auf unſerm Marmor durch das am Baume liegende Täfelchen vorge-

1) Diod. Sic. l. 4. [c. 81.] Schol. Aristoph. Plut. v. 944. Propert. l. 2. eleg. 15. v. 19. Suid. v. πρεσπατ. Apulej. Florid. l. 1. p. 758. Stat. Theb. l. 9. v. 589. [Philostr. icon. l. 1. p. 773.]

ſtellt iſt, dem einen übergeben wollte: ſo entwikelte ſich dieſe Geſchichte durch das gegenſeitige Erkennen der Schweſter und des Bruders, (welches man auch auf einem herculaniſchen Gemälde vorgeſtellt ſieht,[1]) und Oreſtes entdekte nunmehr der Iphigenia ſein Vorhaben, welches ſie deñ vollkommen billigte. Das Schrekliche dieſer grauſamen Gewohnheit wird noch durch die Köpfe anderer unglüklichen Schlachtopfer erhöhet, die an den Äſten des Baums hängen, unter welchem das Opfer vollbracht wurde, gerade ſo wie die Gallier die Köpfe und Hände ihrer im Kriege getödeten Feinde an ihre Hausthüren aufhingen.[2]) Opfer, unter Bäumen gebracht, wurden angeſehen, als wären ſie den Göttern weit angenehmer; daher man ſelbſt auf Münzen ſolche Götterverehrungen unter einem Baume vorgeſtellt ſieht.[3]) Die Statuen gewiſſer Gottheiten, wie z. B. der Diana auf unſerm Marmor, wurden daher auch nebſt den Altären, auf welchen man opferte, unter Bäumen aufgeſtellt.[4]) Eben dieſes iſt auch der Fall mit der Pallas und ihrem Altare auf der oben angeführten Begräbnißurne im Hauſe Gentili. Der Grund von dieſem Wahn lag in einer gewiſſen religiöſen Ehrfurcht, die man noch immer gegen Haine und Bäume hatte, indem dieſelben, dem Plinius zufolge, die erſten Tempel der Götter waren.[5])

Die Bildſäule der tauriſchen Diana hält in der linken Hand ein Schwert in der Scheide, um die

1) Pitture d'Ercol. t. 1. tav. 11.

2) Diod. Sic. l. 5. [c. 29]

3) Triſtan comment. hiſtoriq. t. 1. p. 628. t. 2. p. 77.

4) Vaillant. num. imp. max. mod. p. 136.

5) L. 12. c. 1. [ſect. 1.] Conf. la Cerda comment. ad Virg. Æn. l. 1. v. 169.

grauſamen Menſchenopfer, die ihr gebracht wurden, dadurch anzudeuten. Ein anderes Schwert oder Opfermeſſer der Prieſterin, ebenfalls in der Scheide, hängt an einer der gewundenen Säulen, von welchen der Altar eingefaßt iſt, der einem andern rauchenden Altare, den wir auf dem oben unter Numero 67 aufgeführten Basrelief geſehen haben, ähnlich iſt. Bis dahin hat ſich auch das oben erwähnte Bruchſtük in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani erhalten, welches völlig mit unſerm Sarkophag übereinſtim̃t. Man ſieht auf demſelben überdies auch ein Thor, welches anzeigt, daß dieſe Opfer auſſerhalb der Stadt des Königs Thoas gebracht wurden, und die Statue der Diana ſteht in einer Grotte. Auſſer dem kleinen rauchenden Altare erblikt man darauf noch den vierekichten langen Opferaltar, auf welchem eine Splitterfakel liegt. Daher, um wieder auf unſern Sarkophag zu kommen, iſt in dem dritten Theile linker Hand die Flucht des Oreſtes mit Pylades und Iphigenia vorgeſtellt, welche Thoas durch ſeine Schweſter, die eine Freundin der Geflüchteten war, entdekte. Als dieſer ihnen hierauf nachſezte und ſich mit ihnen in einen Kampf einließ, wurde er ſamt allen den Seinigen niedergemacht, ſo daß die drei Griechen nun völlige Freiheit hatten, ſich einzuſchiffen und fern von dieſem Lande zu ſegeln.

Iphigenia befand ſich noch nicht in Sicherheit, als der Kampf begañ, daher ſie auch auf unſerm Marmor betrübt und ängſtlich mitten im Streite und mit gefaltenen Händen daſteht:

. . . . . digitis inter se pectine junctis. 1)

Dabei hat ſie die Statue der Diana vor ſich, um ſie heimlich mitzunehmen. Dieſe Haltung der Hände

1) Ovid. metam. l. 9. 298.

hat man bis izo erſt an drei alten Figuren bemerkt; nämlich an der angeblichen Dido, die unter den herculaniſchen Gemälden aufbewahrt wird;[1]) dañ an einem kleinen haarigen Faun von Marmor in demſelben Kabinet, mit in die Höhe gehobenen Händen, als ob er die Götter um Hülfe anriefe, und endlich an unſerer Iphigenia. Auf einem Basrelief in der Villa Borgheſe findet man zwar eine von den Gefährtinen der von Jupiter entführten Europa in eben dieſer Stellung; allein der Marmor ſcheint modern zu ſein, ſoweit man von unten davon urtheilen kañ, indem er ziemlich hoch aufgeſtellt iſt.

Zum zweitenmal erſcheint Iphigenia an unſerm Sarkophag, wie ſie ſchon in das Schif geſtiegen iſt, ſich auf einen von des Oreſtes Gefährten lehnt und mit Ängſtlichkeit den Ausgang des Kampfes zu erwarten ſcheint. An dem Schiffe ſieht man die Brüke (ἀναβαθρον) angebracht:

. . . . *angustum dejecit in æquora pontem;*[2])

um vom Ufer das Schif beſteigen zu können.

Das Schif hat Delphine als Wahrzeichen an ſich, wie man ſie auch an den Fahrzeugen der Tyrrhenier findet, welche in jenen Zeiten Herren des Handels und des Meers waren und den Transport der Waaren und Perſonen der übrigen Nationen beſorgten.[3]) So reiſete z. B. auch Bakchus auf einem tyrrheniſchen Schiffe von der Inſel Ikaria bis Naxos; und Ulyſſes entging dadurch den Lokungen der Sirenen, daß er ſich auf ein Schif eben

1) Pitture d'Ercol. t. 1. tav. 13.

2) Stat. Sylv. l. 3. c. 2. v. 56.

3) Diod. Sic. l. 5. [c. 13.]

dieſes Volks flüchtete.[1] Indeſſen führten auch einige griechiſche Schiffe bei dem trojaniſchen Feldzuge das nämliche Zeichen.[2]

Das Wort αγκυρα, ancora, deſſen Euripides ſich bedient, als er ſagt, daß Oreſtes den Anker gelichtet habe und in das Meer geſegelt ſei,[3] ſcheint jenem heroiſchen Zeitalter nicht angemeſſen, indem ſich aus mehrern Umſtänden ſchließen läßt, daß die Griechen damals dieſes Inſtrument noch nicht kañten: es ſei deñ, daß wir annehmen wollten, daſſelbe werde durch den homeriſchen Ausdruk ευνη bezeichnet, welches an ſich aber nichts anderes bedeutet, als einen großen Stein, den man auf den Boden des Meers hinabließ, um die Schiffe dadurch zu befeſtigen. So war dem Apollonius zufolge der Anker der Argonauten beſchaffen,[4] und eben die Bewandtniß hatte es auch eine Zeit lang mit den Ankern der Ägypter.[5] Aus den Nachrichten indeſſen, welche uns Plutarchus von den Schiffahrten der Tyrrhenier oder Pelaſger, die ſie von der Inſel Lemnos nach Creta hin unternahmen,[6] ertheilt, ſcheint zu erhellen, daß der Anker, wenigſtens ein ſolcher mit einem einzigen Zahne, den man ονυξ nañte, ſchon in ſehr frühen Zeiten, die beinahe an die fabelhaften gränzen, bekañt geweſen ſei.

1) Euseb. chron. n. 850.

2) Eurip. Electr. v. 435.

3) Ibid. v. 1350.

4) Argonaut. l. 1. v. 955. Conſ. Arrian. peripl. p. 5.

5) Steph. de urb. v. Αγκυρων.

6) De virtut. mulier. p. 441. [t. 7. p. 17. edit. Reisk.]

Ein und dreiſſigſtes Kapitel.

Oreſtes im Wahnſinne.

[Numero 150.]

Eine von den Scenen aus dem Leben des Oreſtes, die auf dem vorhergehenden Sarkophag abgebildet ſind, nämlich Oreſtes in ſeinem Wahnſinne und in Geſellſchaft des Pylades, ſieht man auch auf dem gegenwärtigen, wiewohl verſtümmelten Basrelief, das ſich in dem Kabinet des Herrn Marcheſe Rodinini in Rom befindet und hier unter Numero 150 aufgeführt iſt. Die Bildhauerei daran iſt eine der vortreflichſten dieſer Art unter allen Werken, die uns übrig geblieben ſind, und die Geſchichte ſelbſt iſt auf dieſelbe Art wie auf dem vorhergehenden Marmor vorgeſtellt, ſo daß beide Zeichnungen nach einem und demſelben Original gemacht ſcheinen; auſſer daß man auf dem gegenwärtigen Basrelief, auf welchem die Figuren beinahe in halb natürlicher Größe abgebildet ſind, die vorhin erwähnte Lage, in welcher ſich Oreſtes befand, deutlicher als auf dem andern Sarkophag wahrnimt. Er ſcheint nämlich ganz von Kräften verlaſſen:

Ipſa ſibi eſt oneri cervix, humeroque recumbit; 1)

und in einer gewiſſen Schlafſucht, die ihn allezeit überfiel, weñ die Furie ihn gepeinigt und angereizt hatte. Das Gemälde des alten Malers Theodo-

1) Ovid. metam. l. 10. v. 195.

rus, das Plinius betitelt *Orestis insania,*[1] ſcheint den nämlichen Gegenſtand und auf gleiche Art vorgeſtellt zu haben.[2]

1) L. 35. [c. 11. sect. 40. n. 40.]

2) [Das Gemälde war, wie Plinius ſagt, von dem Maler Theon, deſſen auch Quintilian (XII. 10.) mit den Worten erwähnt: *concipiendis visionibus, quas φαν-τασιας vocant, Theon Samius præstantissimus.* Conf. Ælian. var. hist. II. 44.]

Zwei und dreiſſigſtes Kapitel.

Gericht über den Oreſtes.

[Numero 151 u. 152.]

Die ſilberne Vaſe, welche ich unter Numero 151 liefere, befindet ſich in Rom bei Seiner Eminenz dem Herrn Cardinal Neri Corſini, und wurde ehedem im Hafen von Antium gefunden. Der gelehrte Pater Paciaudi hat zur Erklärung der Materie, die er in ſeinen peloponneſiſchen Denkmalen abhandelt, blos die beiden Figuren in Kupfer ſtechen laſſen, welche auf meiner ganzen Vorſtellung der Bildnerei auf eben derſelben Vaſe zur Linken bleiben und eine Sonnenuhr betrachten.[1]) In dieſen beiden Figuren ſoll ſeiner Behauptung nach die Art vorgeſtellt ſein, wie man in Antium das Orakel im Tempel der Fortuna durch's Loos um Rath fragte. Er ſuchte dieſes durch eine von den beiden Figuren zu beweiſen, welche ihm das Loos in eine Urne zu werfen und daher die *Fortuna galeata* zu ſein ſcheint. Hätte er ſich Mühe gegeben, das übrige dieſer Bildnerei, die er unterſucht, zu erklären: ſo würde er zuverläßig, indem er daſſelbe ſeiner Behauptung hätte anpaſſen wollen, bei ſeinem großen Scharfſinne den Irrtum gewahr worden ſein.

Meiner Meinung nach ſtellt der auf unſerer Vaſe

1) Monum. Pelop. t. 1. p. 68.

abgebildete Gegenſtand das Gericht des Areopagus in Athen über den Muttermord des Oreſtes vor. Innere und äuſſere Gründe kommen meiner Vermuthung zu Hülfe. Ich will nur zuerſt das anführen, was Plinius bei der Gelegenheit ſagt, wo er von den Künſtlern ſpricht, die ſich durch ihre Kunſt, in Silber und beſonders auf Bechern, die er *scyphos* neñt, erhobene Arbeiten zu machen vorzüglich ausgezeichnet haben; nämlich, daß unter vielen andern Gefäßen, welche Zopyrus, einer der berühmteſten Künſtler in dieſer Art verfertigt hätte, und deren Werth bis auf zwölf tauſend Seſtertien geſtiegen, eines geweſen ſei, auf welchem das Gericht des Areopagus über die Mordthat des Oreſtes vorgeſtellt war,[1]) ohne jedoch meinerſeits zu behaupten, daß unſer Gefäß, obwohl es vortreflich ausgeführt iſt, daſſelbe ſein dürfte.

In Anſehung des inneren Grundes muß ich voranſchiken, daß Oreſtes, nachdem er von den Furien, die den Dichtern zufolge ihn quälten, eigentlich aber wohl von ſeinem Gewiſſen wegen eines ſo abſcheulichen Verbrechens gefoltert und deßwegen von ganz Mycenä und Argos, als aus welchen beiden Städten das Reich ſeines Vaters Agamemnon beſtand, verabſcheut wurde, ſich nach Athen begab, wo er auf Apollos Befehl ſich dem ſtrengen Gericht des Areopagus und der Anklage der Erigone, des Ägiſthus Tochter, unterwarf, wie man dieſes in der pariſchen Chronik lieſt;[2]) wiewohl dem Euripides zufolge Oiax ſein Ankläger war,[3]) um ſich

1) Plin. l. 33. [c. 12. sect. 55. Man vergleiche G. d. K. 11 B. 1 K. 15 — 16 §.]

2) Lin. 40. Conf. Pausan. l. 2. [c. 18.]

3) Eurip. Orest. v. 432.

wegen Ermordung ſeines Bruders Palamedes zu rächen, welche nicht allein dem Ulyſſes und Diomedes, ſondern auch dem Agamemnon zur Laſt gelegt wurde.[1] Überdies führen auch die Poeten, welche die Begebenheiten nach ihrem Gefallen ausſchmüken, jene ſchon erwähnten Furien des Oreſtes in den Areopagus ein, damit ſie gegen ihn wären.[2]

Da nach der Gewohnheit dieſes Gerichtshofes angenommen wurde, daß der Ausſpruch zu Gunſten des Angeklagten geſchehen ſei, wen̄ eben ſo viele Stimmen für als wider ihn waren: ſo ſagt man, daß Pallas, als die Beſchüzerin dieſes Angeklagten, noch ein günſtiges Votum in die Urne geworfen habe, da ſie geſehen, daß unter den verurtheilenden Stimmen eine mehr befindlich ſei; worauf er den̄ nunmehr losgeſprochen worden.[3] Daraus entſtand das Sprichwort: *ſuffragium Minervæ,*[4] und der Gebrauch, daß man noch ein günſtiges Votum bei ſolchen Urtheilen in die Urne warf, wen̄ zur gleichen Anzahl nur noch eines fehlte, ſo wie der Senat in Rom dem Cäſar Auguſtus die Gewalt gab, bei allen gerichtlichen Unterſuchungen zu Gunſten des Angeklagten zu entſcheiden.

Um nun auf die Erklärung der einzelnen Figuren unſeres Gefäßes zu kommen: ſo muß meiner Meinung nach die dritte zur rechten Hand, welche das, was ſie zwiſchen den Fingern zu haben ſcheint, in eine auf dem kleinen Tiſche ſtehende Urne wirft, unſtreitig Pallas ſein:

1) [Ibid. v. 437.]

2) Æschyl. Eumenid. v. 588 — 688.

3) Ibid. [v. 708 — 709.]

4) Aristid. orat. Pallad. p. 24. Philostrat. vit. Sophist. 2. p. 568.

. . . . *stat ductis sortibus urna.*[1])

Das, was ſie zwiſchen den Fingern hält, ſoll entweder eine Bohne[2]) oder ein Täfelchen[3]) vorſtellen, dergleichen man ſich bei gerichtlichen Urtheilen zu bedienen pflegte: die Urne aber ſtellt ohne Zweifel diejenige vor, worein man die Stimmen der Verdammung oder Losſprechung warf, und welche man bald καδος, bald κληρωτηριον,[4]) beſonders aber κυριος καδος, zum Unterſchiede von derjenigen nañte, welche ακυρος hieß, und in welche man die nichts entſcheidenden Stimmen warf. Auſſer dieſen gab es noch eine andere Urne von Erzt, worein man hernach beide Arten von Stimmen legte.[5])

Ein ſo geformter Tiſch, wie der iſt, auf welchem die Urne ſteht, mag vielleicht eine Abbildung desjenigen ſein, den man in den Gerichtshöfen hatte, und welchen die alten Griechen βημα, die Griechen aus den leztern Zeiten aber αντιμινσιον nañten.[6]) Hieraus kañ man ſich dasjenige beſſer erklären, was Ariſtophanes die Praxagora ſagen läßt, die er uns als eine Reformatorin der Verfaſſung von Athen darſtellt.

Als nämlich ein Chor anderer Weiber, die ihr entgegenkommen, fragen, was ſie mit dem βημα zu machen gedenke? ſo antwortet ſie: „ich werde die Be-

1) Virg. Æn. l. 6. v. 22.

2) Schol. Ariſtoph. Equit. v. 41. [Lyſiſtr. v. 337.] Lucian. vitar. auct. p. 373.

3) Lucian. Hermot. [c. 40.]

4) Ariſtoph. Eccles. v. 675.

5) Schol. Ariſtoph. Veſp. v. 320. Küſter. ad Suid. v. καδισκος.

6) Suid. v. βημα.

„cher und Waſſerkrüge darauf ſezen.“ [1] Sie zielt dadurch gewiß auf ein Gefäß, das dem ähnlich iſt, welches auf dem obigen Tiſche ſteht, wiewohl der Tiſch ſelbſt länglicht und abgerundet iſt, nach Art derer, welche die Griechen εγγωνιος τραπεζα nan̄ten. [2]

Die weibliche Figur, welche der Pallas gegenüber ſteht, und in der rechten Hand eine Art von aufgerolltem Buche, in der linken aber eine Tafel hält, ſoviel ich unterſcheiden kan̄, ſoll, wie ich glaube, die erſte unter den Eumeniden oder Furien ſein, die von einigen Tiſiphone genan̄t wird, [3] und welcher dem Plutarchus zufolge die übrigen untergeordnet waren. [4] Ich hnbe bereits oben angemerkt, daß einige der älteſten Dichter nur eine einzige Furie kan̄ten, und ich führte blos den Eratoſthenes darunter an. Izo muß ich auch noch den Homerus [5] und Pindarus nennen, welcher bei der Gelegenheit, wo er von den Qualen des böſen Gewiſſens des Ödipus redet, wirklich nur eine von dieſen Göttinen namentlich aufführt. [6] Auf den hetruriſchen Begräbnißurnen erſcheinen ſie immer mit Flügeln, [7] und insbeſondere auf denienigen, wo Oreſtes, von ihnen gepeinigt, vorgeſtellt wird. Auf unſerer Urne hingegen hat die Fu-

1) Eccles. [v. 708 — 710.]

2) Suid. v. εγγων. τραπεζα.

3) Virg. Æn. l. 11. v. 605.

4) Plutarch. de sera num. vindicta, [t. 8. p. 234. edit. Reisk. Plutarch redet hier nur von einer Furie, die Adraſtea hieß. Conf. Apollod. I. 1. 3.]

5) Ιλ. I. IX. v. 367. T. XIX. v. 87.

6) Olymp. II. v. 73.

7) [Es kommen deren auch ohne Flügel vor.]

rie keine Flügel und iſt gerade ſo abgebildet, wie ſie uns Äſchylus beſchreibt.[1])

Die Flamme der Fakel, die ſie in der Hand hat, gleicht gewiß derjenigen, welche derſelbe Dichter den Bart,[2]) Catullus aber das Haar der Fakel neñt:

. . . . ut faces
Splendidas quatiunt comas.[3])

Übrigens aber iſt es ein kurzer und abgeſtumpfter Bart, ſtatt daß er ſeiner eigenen und des Feuers Natur nach, das immer pyramidenförmig in die Höhe lodert, lang ſein ſollte.[4]) Man glaube indeſſen nicht, daß etwa das Seewaſſer, in welchem dieſe Urne ſo viele Jahrhunderte hindurch gelegen hat, die Arbeit daran verdorben und ſo die Flamme vielleicht verkürzt habe: deñ ich glaube vielmehr, daß der Künſtler durch dieſelbe uns die düſtre Fakel habe ausdrüken wollen, welche Äſchylus den Furien zuſchreibt, und womit ſie, demſelben Dichter zufolge, die zweifelhaften Orakelſprüche, oder, wie wir lieber ſagen wollen, die dunklen Beſchlüſſe der Götter, verfolgen, welche, nicht erleuchtet durch den düſtern Schein ihrer Fakel, ſowohl den Hellſehenden als den Blinden undurchdringlich ſind;[5]) daher dieſelbe von Petronius auch *fumosa magis quam lucida* genañt

1) Eumenid. [v. 47.]

2) Agam. [v. 283.] Conf. Valkenaer. not. in Eurip. Phœniss. v. 1261.

3) Epithal. Manl.

4) Apulej. de phil. Platon. l. 1. p. 576.

5) Eumen. [v. 359 — 360. Bei Äſchylus am angeführten Orte ſind die Furien den Hellſehenden, wie den Blinden furchtbar.]

wird,[1]) *Homerus* gibt aber der *Furie* ſelbſt den Beinamen ηεροφοιτις [2]) d. i. *die im Finſtern wandelt.*

In Wahrheit habe ich auch eine Fakel von ungeheurer Größe an der Stüze der Statue eines verſchnittenen Prieſters der *Cybele* geſehen, welche ſich izo in England im Kabinet des Herrn *Browne* befindet. Da man nicht wußte, was dieſe Statue eigentlich vorſtelle, ſo hat man ſie beim Ausbeſſern in einen *Paris* umgewandelt, indem man ihm in die linke Hand einen krummen Wanderſtab, in die rechte aber einen Apfel gegeben hat. Meine Gründe übrigens, warum ich glaube, daß einer von jenen Prieſtern dadurch vorgeſtellt ſei, ſind, um mich von meinem Gegenſtand nicht weit zu entfernen, kürzlich dieſe: erſtlich die phrygiſche Müze; zweitens die ganze Form der Glieder, die völlig den Gliedern eines Verſchnittenen gleichen, oder, welches einerlei iſt, dem weiblichen Geſchlechte näher kommen, indem die Hüften voll und fleiſchig ſind, ob ſie gleich von einem Gewande, das bis an die Knie reicht, bedekt werden; drittens endlich die oben erwähnte Fakel. Man muß übrigens merken, daß auf den alten Denkmalen zweierlei Arten von Fakeln vorkommen; die eine war ein Bündel von lauter dünnen Spänen, die man zum gemeinen Gebrauche machte; (wiewohl man auch eine dergleichen bei der *Diana* auf einem Altare im *Muſeo Capitolino* und auf einem Basrelief findet, welche beide Denkmale oben unter *Numero* 23 und 38 aufgeführt worden ſind;) die andere diente zu heiligen Gebräuchen und beſtand in einem Rohre, das ſich nach oben zu allmählig erweiterte und mit kleinen Spänchen, die Schwefelhölzern

1) Satyric. c. 57.

2) Iλ. I. IX. v. 567.

glichen, angefüllt war, ſo daß ſie wahrſcheinlich mit Schwefel beſtrichen worden, weil man dieſe breñbare Materie bei vielen heiligen Ceremonien und vorzüglich bei Luſtrationen gebrauchte. So war auch die Fakel beſchaffen, welche am Fuße der erwähnten, nach Engeland gebrachten Statue befindlich iſt, das heißt: ſo wie ich ſie unter Numero 152 vorſtelle, welches Kupfer ſich unter der Vaſe, wovon izo die Rede geht, befindet. Gerade ſo iſt, wie ich glaube, die Fakel, welche die Furie auf gedachter Vaſe in der Hand hat. Eine andere Fakel von eben der Art ſieht man auf einem alten Gemälde in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, das ich unter Numero 208 aufführe.

Um aber wieder auf die Furie und auf die etwas losgewikelte Rolle, die ſie in der Hand hat, zu kommen: ſo ſcheint es, daß darin die gegen den Oreſtes anzuſtellende Anklage enthalten ſei, und ſie auch hier die Anklägerin iſt, wie Lucianus ſie in der Unterwelt vor dem Richterſtuhle des Rhadamantus dazu macht.[1]

Der Held mit trauriger Mine und in einer Stellung, als ſuche er die Richter zum Mitleid zu bewegen, ſcheint das lebhafte Bild des Oreſtes zu ſein, wie er ſo ganz über ſein Verbrechen zerknirſchet iſt und die Entſcheidung erwartet, von welcher ſein Leben oder ſein Tod abhängt. Auch gibt wirklich Ariſtophanes dem Oreſtes gerade ſo, wie man es hier ſieht, eine Art von Oberkleid, χλαινα genañt,[2] das er über die linke Schulter aufgeſchlagen hat; und dieſe Art, gedachtes Kleid zu tragen, iſt eben diejenige, welche Plautus neñt: *conjicere in collum pallium* und *collecto pallio.*[3]

1) Cataplus s. Tyrann. p. 438.

2) Av. v. 713.

3) Captiv. act. 4. sc. 1. v. 12. sc. 2. v. 9.

Die weibliche Figur, welche in tiefen Gedanken auf einem Steine oder Felſen ſizt, kañ **Erigone**, des **Ägiſthus** Tochter, vorſtellen, welche von dem Ausgang der Anklage die Rache wegen Ermordung ihres Vaters erwartet. Der Stein, auf welchem ſie ſizt, wird einer von den beiden ſein, welche im Areopagus die Size des Angeklagten und des Anklägers vorſtellten, und welche man daher *αναιτιας*, der **Unſchuld**, und *ὑβρεος*, der **Ungerechtigkeit**, nañte; wiewohl auch der wie ein Fels geformte Siz den Ort des Gerichts ſelbſt andeuten kañ, welcher wirklich auf einem Felſen gelegen war. [1])

Die beiden andern Figuren, wovon die erſte einen nakten Jüngling nach heroiſcher Manier, die andere aber ein Weib, welches tiefe Traurigkeit zeigt, vorſtellt, kañ **Pylades**, der Freund des **Oreſtes**, nebſt deſſen Schweſter **Elektra** ſein, die ſich hernach auch mit **Pylades** vermählte. [2]) Dieſer betrachtet mit der größten Aufmerkſamkeit die ſchon erwähnte Sonnenuhr, welches man als eine Anſpielung auf die Gewohnheit in den athenienſiſchen Gerichten betrachten kañ, da dem Ankläger und Angeklagten eine beſtim̃te Zeit vorgeſchrieben war, die ſich nach einer Waſſeruhr richtete, [3]) ſtatt deren unſer Künſtler eine Sonnenuhr bedeutender gefunden hat, an welcher man den Weiſer deutlich unterſcheidet, der bei den Griechen *gnomon*, bei den Römern *umbilicus* hieß. [4]) Zugleich aber fällt der Künſtler auch

1) Æschyl. Eumenid. [v. 646.]

2) Pauſan. l. 2. [c. 16. in fin.]

3) Æſchin. in Cteſiph. p. 302. Suid. v. *διαμετρημενη*. Lucian. Reviv. p. 403. 406.

4) Plin. l. 2. [c. 72. sect. 74.]

in den Fehler eines Anachroniſmus, indem ſowohl die Waſſeruhr als die Sonnenuhr bei den Griechen erſt nach der auf unſerer Vaſe vorgeſtellten Begebenheit aufkam; deñ die Erfindung der Sonnenuhr wird dem Anaximander von Miletus 1) oder, wie Plinius will, deſſen Schüler Anaximenes zugeſchrieben. 2) Es iſt dies indeſſen ein Anachroniſmus, den man Dichtern und Malern wohl zu verzeihen pflegt.

Vielleicht köñte ſich aber eben aus dieſer Sonnenuhr ein bedenklicher Zweifel erheben, der die ganze oben angegebne Erklärung des Inhalts über den Haufen werfen dürfte. Weñ nämlich die Sizungen der Areopagiten zur Nachtzeit und im Dunkel gehalten wurden, 3) wie köm̃t alsdañ die Sonnenuhr hieher? — Dem Zeugniſſe der angeführten Scribenten läßt ſich zwar keine Autorität entgegenſtellen; allein der Gegenſtand ſowohl als der Künſtler können ſich aus dieſer Verlegenheit durch die Erzählung helfen, welche die nämlichen Scribenten von dem Rechtshandel der berüchtigten Phryne machen, welche ebenfalls vor dem Areopagus der Gottloſigkeit angeklagt worden war und Gefahr lief, ihr Leben zu verlieren. Sie ſagen nämlich, daß ihr Sachwalter Hyperides ihr gerathen habe, die Bruſt zu entblößen; worauf die Richter, durch ihre Reize bewogen, ſie losgeſprochen hätten. 4) Dieſer Urtheilsſpruch koñte folglich wohl nicht im Finſtern abgefaßt werden. 5)

1) Diog. Laërt. vit. Anax.

2) [L. 2. c. 76. sect. 78.]

3) Æschyl. Eumenid. [v. 701.] Lucian. Hermot. [c. 64.]

4) Athen. l. 13. [c. 6. n. 59. Plutarch. vit. Hyperid. [t. 9. p. 376. edit. Reisk.] Eustath. in Ιλ. X. p. 1259. [Hyperides hatte ihr nicht gerathen, die Bruſt zu entblößen, ſondern er legte ſelbſt Hand an ſie, um das Mitleid hiedurch zu erregen.]

4) [Aber doch beim düſtern Schein der Lampen.]

Auch koͤnte wohl die Art von Maͤntelchen, womit **Pallas** ſtatt des Schildes ihre Schultern bedekt hat, als etwas Ungewoͤhnliches auffallen. Allein nach der Etymologie, die der gelehrte **Palmer** uns von dem Beinamen Colocasia, welcher der **Pallas** beigelegt wird, gemacht hat, und welchen er von den Woͤrtern κασσας und κολο herleitet (deren das erſte einen kurzen **Filzmantel**, dergleichen man auch den Figuren einiger andern Gottheiten zu geben pflegt, das zweite aber etwas **Verſtuͤmmeltes** bedeutet,[1]) wuͤrde dieſes Maͤntelchen und der angefuͤhrte Beiname der **Pallas** auf unſerer Vaſe mit allem Rechte zukommen.

Ich wage indeſſen nicht zu entſcheiden, ob jene **Pallas**, welche auf einer Lampe eben ſo wie die unſrige ſteht und gleichfalls etwas in ein auf einem Tiſche ſtehendes Gefaͤß wirft, die naͤmliche Bedeutung habe, oder ob ſie blos den Saft aus einer Olive in ein Gefaͤß druͤke, um dadurch etwa die den Olivenbaum hervorbringende Goͤttin anzudeuten, welches gut mit dieſer Lampe uͤbereinſtimmen wuͤrde, wie **Bellori** ſagt;[2]) ja weñ die **Pallas** auf unſerer Vaſe ſogar ein Olivenblatt in der Hand haͤtte, ſo wuͤrde auch dieſes nichts ausmachen: deñ man brauchte dieſelben ja auch beim Sammeln der Stimmen, indem ſie nebſt andern Blaͤttern in ein Gefaͤß geworfen wurden.[3])

Uͤberdies ſieht man das Gericht uͤber den **Oreſtes** auch noch auf einem Basrelief im Hauſe **Giuſtiniani** und auf dem Bruchſtuͤk eines ſchoͤnen Cameo im Kabinet **Strozzi**. Beide weichen in Anſehung des Hauptumſtandes nicht im Geringſten von

1) Exercitat. in autor. Græc. ad Athen. p. 488.

2) Lucern. ant.

3) Suid. v. κληρος.

unſerer Vaſe ab, ſo daß ebenfalls Pallas und die Furie, zu beiden Seiten des Tiſches, auf welchem das Gefäß befindlich iſt, ſtehen. Beide Figuren ſind denen auf unſerm Kunſtwerke ſo ähnlich, daß ſie von einander copirt ſcheinen. Da aber der Marmor verſtümmelt und mit Gyps ergänzt iſt, ſo begnüge ich mich damit, blos das anzuzeigen, was wirklich alt iſt. Auf dem erwähnten Cameo ſieht man auch die auf dem Felſen ſizende Figur ausgedrükt, welche gleichfalls der auf unſerer Vaſe ungemein ähnlich iſt.

Übrigens muß ich noch bemerken, daß man dieſe Vaſe eine dopelte nennen kañ, oder daß zwei in einander geſezt ſind, indem die äuſſere ſilberne und erhoben gearbeitete inwendig noch eine andere ebenfalls ſilberne enthält, ſo daß dieſe ohngefähr eben ſo heraus- und hineingehet, wie die antiken durchlöcherten Gefäße zum Durchſeigen des Weines, welche man neuerlich gefunden und in dem herculaniſchen Muſeo aufgeſtellt hat, in ihrem nicht durchlöcherten Futterale heraus- und hineingehen. Ich glaube daher, daß ein Gefäß dieſer Art ebendasjenige iſt, welchem Homerus das Beiwort αμφιθετος gibt; deñ weñ αμφιθετος φιαλη eine dopelte Schale bedeutet,[1] kañ die unſrige mit ihrem Futterale wohl auch eine dopelte genañt werden. Eben dieſe Bedeutung ſcheint mir auch das andere Wort bei Homerus, nämlich αμφικυπελλον,[2] zu haben; ſo daß alſo δεπας αμφικυπελλον, nicht *poculum rotundum* heißt, wie bis izo alle Ausleger es erklärt haben; ſondern vielmehr ein Gefäß, das in ſeinem Futterale ſteht; um ſo mehr, da das Vorwort αμφι, um, den erwähnten Worten vorgeſezt, wohl eine von einer andern umgebene Sache bedeuten kañ, ſo wie es ohngefähr un-

1) Ιλ. Ψ. XXIII. v. 616.

2) Ibid. v. 663.

ſere Vaſe von ihrem Futterale iſt. Man wird mir vielleicht die alten Scholiaſten und Etymologen entgegenſtellen, die nicht nur keineswegs meiner, ſondern vielmehr einer ganz verſchiedenen Meinung ſind. Wie viele Meinungen ſtellt nicht z. B. der einzige Athenäus über das Wort ἀμφίθετος auf![1]) Stehe ich ihm nun wohl mit der meinigen entgegen? Hätten er und die übrigen Etymologen die Vaſe, von welcher bisher gehandelt worden iſt, vor Augen gehabt, ſo würden ſie gewiß auch meiner Meinung beigepflichtet haben.[2])

1) [Athen. l. 11. c. 14. n. 103.] Conf. Bentley's diſſertat. upon the epiſt. of. Phalar. p. 115.

2) [Das Bruchſtük eines Marmors unter Numero 152 iſt von dem Autor kaum erwähnt worden, weil ſich unmöglich etwas Sicheres darüber ſagen läßt, und wahrſcheinlich nur die ſchön verzierte Fakel mit dem kurzen Barte, welche mit jener der Furie auf Numero 151 Ähnlichkeit hat, die Urſache iſt, warum es hier beigebracht worden.]

Drei und dreiſſigſtes Kapitel.

Ulyſſes und Telemach.

I.

[Numero 153.]

Da ich verſchiedene Denkmale aufführen wollte, auf welchen die vornehmſten Begebenheiten und Thaten des Ulyſſes, Königs von Ithaka, vorgeſtellt ſind: ſo glaube ich, mit dem Bildniſſe dieſes in der Vorzeit ſo berühmten Helden anfangen zu müßen, ſo wie man es mit dem des Diomedes auf einem geſchnittenen Steine des ſtoſchiſchen Kabinets, hier unter Numero 153 ſieht.[1]) Dieſe beiden Helden waren faſt beſtändige Gefährten bei den kühnſten und gefährlichſten Unternehungen im trojaniſchen Kriege, und ſie ſcheinen hier vorgeſtellt, wie ſie ausgingen, das Lager der Trojaner auszukundſchaften, bei welcher Gelegenheit ſie den [Trojaner] Dolon und Rheſus, König von Thracien, tödeten; wenigſtens zeigt dieſes der Helm an, den Diomedes auf dem Kopfe hat und der gerade ſo geſtaltet iſt, wie ihm denſelben Homerus, was ich gleich beſſer darthun werde, zu dieſem Unternehmen gibt.

Was den Ulyſſes betrift, ſo zeigt die Vergleichung dieſes Bildniſſes mit andern, die wir von ihm haben, in der Ähnlichkeit die genaue und einſtimmige Idee ſeines Geſichts; gerade ſo wie alle Köpfe und Figuren des Homerus einander ähnlich

1) [Andere ſehen in dieſem Steine den Ulyſſes und Telemachus.]

1d, weñ gleich nach des Plinius Behauptung ſein
eſicht ein bloßes Ideal iſt und nie nach der Natur
at können gezeichnet werden, indem die Kunſt zu
en Zeiten dieſes Dichters noch ſehr unvollkommen
ar.[1])

In den Zügen des Ulyſſes bemerkt man übri-
ens die Eigenſchaften, welche den Charakter dieſes
elden ausmachen, nämlich ſeinen durchdringenden
Verſtand, ſeine Verſchmiztheit, ſeinen Scharfſiñ und
eine Geiſtesgegenwart, welche ſogleich die tauglich-
en Mittel ſelbſt in den gefährlichſten Unternehmun-
en zu finden wußte.

Der erſte, der den Ulyſſes mit der Müze oder
em Hute abbildete, war Einigen zufolge Apollo-
orus, der Lehrmeiſter des Zeuxis,[2]) nach dem
Plinius aber Nikomachus;[3]) Euſtathius be-
auptet,[4]) daß ihm dieſe Müze wegen des bis da-
in übel verſtandenen Verſes im Homerus gege-
en worden ſei, wo man nämlich lieſt: daß der Helm
es Ulyſſes mit Filz (πιλος) gefüttert geweſen ſei,[5])
ndem man das für etwas ganz Beſonderes annahm,
vas man doch bei allen Helmen findet; deñ man
ieht wirklich noch an einem alten Helme aus Erzt,
der in dem Kabinet des Collegii Romani aufbe-
wahrt wird, ein Stük von dem filzenen Futter be-
feſtigt. Eben ſo ſieht man auch an mehr als einem
Helme der Pallasfiguren ſowohl hinten und

1) Visconti Iconographie ancienne, t. 1. pl. 1.]

2) Eustath. in Οδυσσ. A. I. p. 1399.

3) L. 35. [c. 10. sect. 36. n. 21. G. d. K. 10 B. 1 K. 26 §. Note.]

4) In. Ιλ. K. X. p. 840.

5) Ιλ. K. X. v. 265. Conf. Vales. not. in Ammian. l. 19. c. 8. p. 219.

unten am Naken, als auch oberhalb den Ohren, eine Art von Tuch, oder Leinwand am Rande mit einigen daran befeſtigten Streifen, um ihn unter dem Kiñ feſt zu binden, die dañ wieder nach oben und von da über den Helm herab gehen.

Anſtatt nun mit dem Euſtathius anzunehmen, daß man angefangen habe, dem Ulyſſes einen ſo geformten Helm auf den Kopf zu ſezen, nachdem man in Griechenland die Wiſſenſchaften und ſchönen Künſte erlernt hatte, und daß man dadurch das habe ausdrüken wollen, was Homerus mit dem oben erwähnten Verſe ſagen wollen: bin ich vielmehr geneigt zu glauben, daß der Hut des Ulyſſes, welcher den Müzen der auf alten, beſonders hetruriſchen Denkmalen vorgeſtellten Seefahrer, und auch denen der heutigen levantiſchen Seeleute, ſo ähnlich iſt, ein Siñbild der großen Reiſen ſein könne, welche derſelbe zu Waſſer gemacht. Und in der That iſt auch der unterſcheidende Charakter der Odyſſea ſelbſt vom Seeweſen hergenommen, wie dieſes in der Apotheoſe Homers im Hauſe Colonna durch ein aplustre, eine Art von Zierat, den man am Vordertheile der Schiffe anzubringen pflegte, ſiñbildlich vorgeſtellt wird. 1) An einem ſilbernen Gefäße im herculaniſchen Muſeo, das wie ein Mörſer geformt und halb erhoben gearbeitet iſt, worauf der vergötterte Homerus von einem Adler in die Höhe getragen wird, und wo auf der einen Seite die Ilias, auf der andern aber die Odyſſea, beide als weibliche Figuren, ſtehen, hat die Odyſſea den Hut auf dem Kopfe und ſtüzt ſich auf ein Steuerruder. 2)

1) [Man ſehe G. d. K. 9 B. 2 K. 43—44 §.]

2) [Man ſehe 2 Band, S. 69 u. 182. G. d. K. 9 B. 2 K. 43 §. Abgebildet bei Fea.]

Jch ſage hier nichts von Meurſius[1]) und Voſſius,[2]) welche geglaubt haben, daß dem Ulyſſes der Hut deßhalb gegeben worden, weil er bei Gelegenheit ſeiner Vermählung mit der Penelope, die eine Spartanerin war, das Bürgerrecht in Sparta erhalten habe; deñ dieſes iſt eine bloße Muthmaßung, die ſich durchaus auf keine Autorität der Alten gründet.

Wie ſehr ſich übrigens auch ſelbſt die gelehrteſten Männer bei Erklärung alter Denkmale irren können, weñ ſie den einmal angenommenen Meinungen folgen, oder einen neuen, von der natürlichen Bedeutung ganz abweichenden Siñ herausbringen wollen, ſieht man bei der oben angeführten Apotheoſe Homers, wo in der zweiten Reihe der Figuren gerade in der Mitte bei der Höhle ein kegelförmiges Stük iſt, das auf dem Marmor ſelbſt noch runder als auf dem Kupfer erſcheint. Dieſes der Pater Kircher,[3]) ſo wie Spanheim, Gronovius[4]) und Cuper[5]) für den Hut des Ulyſſes gehalten. Und doch iſt daſſelbe nichts anderes, als der Dekel (ὅλμος) des Dreifußes des Apollo, und zwar gerade deſſelben Dreifußes, der hinter der Figur eines Dichters ſteht, welcher wahrſcheinlich den Orpheus vorſtellt, aus deſſen Liedern Homerus nach der Behauptung des Euſebius ſowohl einzelne Gedanken als ganze Verſe in ſeine Gedichte übertragen hat. Auch der Bogen und Köcher, von welchem vorn am Dekel die Bänder herunterhängen, ſind die Waffen des Apollo.

1) Misc. Lacon. l. 1. c. 17. p. 79.

2) Not. in Catull. carm. 34.

3) Lat. [vet. et nov. part. 2. c. 7.]

4) Thesaur. antiq. Græc. t. 2. ad tab. 21.

5) Apotheos. Homer. p. 26.

Den Dreifuß ſelbſt, beſonders den obern Theil deſſelben, haben die nämlichen Gelehrten für das Tau der Ägyptier gehalten. Kircher und Spanheim, welche dieſes Kunſtwerk in der Nähe unterſuchen koñten, verdienen keine Entſchuldigung, überſehen zu haben, daß der obere Theil des Dreifußes nicht platt gearbeitet iſt, ſondern in ſchiefer Richtung vorwärts ragt, ſo wie es die Regel der Perſpective fodert, und woraus offenbar erhellet, daß es eine Sache iſt, die einen Umfang hat. Der einzige Schott,[1]) der doch den Marmor nicht einmal geſehen, hat ſowohl den Dekel als den Dreifuß glüklich entdekt.

Doch, wir müßen wieder zu unſerm Hauptgegenſtande zurükkehren. Weñ Diomedes bei Homerus ſagt, er ſei der jüngſte unter den Königen, welche Antheil an dem Zuge gegen Troja nahmen; ſo zeigt auch ſein Geſicht in der vorſtehenden Gemme einen Helden, der in der Blüthe ſeiner Jahre ſteht, und ſeine Züge ſind ſchön und geiſtreich. Woran man nicht nur ſehen kañ, daß auf dieſem geſchnittenen Steine auſſer dem Ulyſſes auch Diomedes vorgeſtellt ſei, ſondern auch noch, zum Verſtändniß des Homerus, daß Diomedes hier einen einfachen und glatten Helm auf dem Kopfe hat, der demjenigen ſehr ähnlich iſt, welchen ihm dieſer Dichter gibt, nämlich von Ochſenleder verfertigt [2]) ohne Erhöhung auf der Spize, oder ohne Röhre, in welche der Helmbuſch oder Roßſchweif befeſtigt war, und folglich ohne Helmſchmuk ſelbſt. Wenigſtens glaube ich, daß dieſes der Siñ ſeiner Worte αφαλον und αλοφον ſei. Sein Scholiaſt behauptet übrigens, daß αφαλος einen Helm bedeute, an welchem der Theil

1) Nov. expl. apotheos. Homer. p. 313. 331. 338.

2) Ιλ. Κ. Χ. v. 258.

fehlt, den wir etwa Stirnbinde (*προμετωπιδιον*) nennen würden, der bei den Griechen aber *γεισσον* hieß, wie ich bei Numero 108 ſchon bemerkt habe. Allein an unſerm Helme ragt dieſer Theil vorn über der Stirn hervor, wie ohngefähr die Traufrinne (*γεισσον, suggrundium*) der Dächer an den Häuſern. Die Etymologie will, daß das Wort *αφαλον* nur gebraucht werde, um einen Helm anzudeuten, der mit keinen kleinen Bukeln beſezt iſt, (*ασπιδισκια, non clavis insignem*, wie unter andern Barneſius es erklärt;) allein an allen Werken der alten Bildhauerei bemerkt man nicht einen einzigen Helm, der ſo geziert wäre. Aus dieſer Uneinigkeit der Ausleger des Homerus ſcheint alſo hervorzugehen, daß die ſpätern Griechen die wahre Bedeutung des Wortes *φαλος*, aus welchem vermittelſt des *α* privativi das zuſammengeſezte Wort *αφαλος* entſtanden iſt, ſelbſt nicht wußten.

Ich erinnere mich indeſſen nicht, daß es unter den griechiſchen Helmen noch andere gebe, die eben ſo wie der unſrige, den ich hier als ein Merkmal des Diomedes aufſtelle, geformt wären. Sollten ſich aber noch andere ohne Helmbuſch finden, ſo ſieht man doch immer die dazu gehörige Röhre daran. Ich gerathe darum einerſeits in die Verſuchung, zu glauben, daß die alten Bildhauer die Beſchreibung von Diomeds Helme, den Homerus unter allen andern Helmen auszeichnet, vor Augen gehabt haben und übereingekommen ſind, die Form deſſelben als ein Merkmal dieſes Helden anzunehmen; anderſeits aber bleibe ich dabei, wie ich ſchon geſagt habe, daß der Helm auf unſerm geſchnittenen Steine dazu beitrage, die Worte des Dichters verſtändlich zu machen, und man alſo aus der Geſtalt des Helmes diejenige erklären müße, welche der Dichter beſchreibt.

Mit dieſem Bildniſſe des Diomedes weiß ich

dasjenige nicht zu reimen, welches Fulvio Orſini von einer Münze aus Erzt hergenommen hat,[1]) wobei er ſich auf die Unterſchrift des Namens ΔΙΟΜΗΔΕΟϹ gründet; deñ weñ dieſer Held wirklich auf derſelben vorgeſtellt wird, erhellet es wenigſtens nicht aus dem Helme mit der Erhöhung oder der ſchon erwähnten Röhre, an welcher noch überdies ein Helmbuſch befindlich iſt.

Helme von Leder ſieht man auch auf andern Denkmalen, beſonders einen, auf welchem der Fuß einer heroiſchen Statue im Hofe des Hauſes Farneſe ruht; wenigſtens ſcheint er von Leder zu ſein, da er ſo leicht zuſammendrükt wird. Endlich befindet ſich auch ein ähnlicher Helm unter verſchiedenen andern Armaturen auf einem großen ſchönen Basrelief in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, welches eine triumphirende Roma vorſtellt.[2])

II.

[Numero 154.]

Schäzbar iſt auch die kleine Statue des Ulyſſes, unter Numero 154, in der Villa Panfili, wo er dem Polyphemus einen mit Wein gefüllten Becher (κισσύβιον) reicht, um ihn zu berauſchen. Der Kopf und die empor gehobenen Hände machen ſo zu ſagen die übernatürliche Größe des Giganten bemerkbar, und das Auge ſcheint die Höhe deſſelben zu meſſen, weñ man nämlich die Richtung des Geſichts von Ulyſſes verfolgt. Die Furcht, mit welcher er ihm ſein Geſchenk darreicht, iſt in dem Au-

1) Imag. illustr. n 57.

2) [Zoëga Bassirilievi n. 31.]

ge und in der ganzen Stellung der Figur ausgedrükt; deñ, indem er die Hände gegen ihn ausſtrekt, zieht er zugleich den mittlern Theil des Leibes zurük und macht eine Beugung mit dem rechten Knie, deſſen Fuß er nicht ganz auf die Erde ſezt, um gleich im Stande zu ſein, ſich umzuwenden. Die Geſtalt des Gefäßes, welches Ulyſſes darreicht, gibt uns einen Begrif von demjenigen, welches Homerus κισσυβιον neñt, und das, wie man glaubt, von Holz, und zwar von Epheuholz gemacht war.[1]

III.

[Numero 155 u. 156.]

Das unter Numero 155 aufgeführte Denkmal befindet ſich dopelt, und zwar an zwei verſchiedenen Orten, nämlich einmal ebenfalls in der Villa Panfili, und dañ in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani.[2] Es iſt darauf die Art vorgeſtellt, wie Ulyſſes aus der Höhle und den Händen des Polyphemus entkam, indem er ſich nämlich unten am Bauche eines Widders feſthielt. Dieſelbe Vorſtellung ſieht man zweimal auf einer unter Numero 156 aufgeſtellten Schale, welche für ein Werk in Kupfer geſtochen wurde, an welchem der berühmte Gori arbeitete.

Übrigens können die gegenwärtige und die folgenden Figuren des Ulyſſes die Kritik beſtätigen, welche Scaliger, der Vater, dem alten Grammatiker Donatus ohne den Fingerzeig irgend ei-

1) Macrob. Saturnal. l. 5. c. 21. p. 427.

2) [Es iſt eine Marmorfigur.]

nes Denkmals gemacht hat,[1]) da derſelbe ſagt, daß Ulyſſes immer mit dem Mantel vorgeſtellt ſei.

IV.

[Numero 157.]

Unter den vielen ſonderbaren alten Denkmalen in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani iſt eines der kunſtvolleſten der Marmor unter Numero 157, auf welchem der Inhalt des Buchs der Odyſſea vorgeſtellt wird, welches zur Überſchrift hat: Νεκυΐα oder Νεκυομαντεια, das iſt: Unterhaltung des Ulyſſes mit dem berühmten alten Wahrſager Tireſias in den elyſäiſchen Gefilden.

Ulyſſes, ungeduldig, nach Ithaka, ſeinem geliebten Vaterlande, zurükzukehren, rüſtete ſich auf Anrathen und nach der Anweiſung der Circe, in das unterirdiſche Reich hinabzuſteigen, um von Tireſias die Mittel und Wege zu erfahren, wie er dieſen ſeinen Wunſch befriedigen köñte.

Als er nun am Ufer des Fluſſes Kocytus, der den Fuß eines Felſens beſpühlt,[2]) wie es auch hier auf unſerm Marmor vorgeſtellt und in der Odyſſea beſchrieben iſt, angekommen war, machte er der empfangenen Weiſung zufolge mit ſeinem Schwert einen Graben nahe an dieſem, und goß darein zum Frommen der Seelen aller Verſtorbenen ein Trankopfer von Honig, Wein und Waſſer, worunter er nachher auch Gerſtenmehl ſtreute. Ich glaube daher, daß Apulejus dem Ulyſſes zum Keñzei-

1) Scaliger. poët. l. 1. c. 13. p. 21.

2) Ιλ. K. X. v. 515.

chen den Graben, wie der Helena den Becher, der Circe die Schale und der Venus den Gürtel gibt.[1]) Hernach ſchlachtete er mit Hülfe ſeiner Gefährten eine gewiſſe Anzahl Vieh, das er mit ſich gebracht hatte, und ließ das Blut dieſer Opfer in den Graben laufen. Als hierauf alle Seelen herbeikamen, um zu trinken, verhinderte Ulyſſes, den erhaltenen Weiſungen der Circe gemäß, ſie daran, indem er das Schwert gegen ſie zog, bis Tireſias erſchien, den er um Rath fragen wollte.[2])

Dieſer Wahrſager war des Geſichts eben ſo beraubt, wie Ophioneus, der andere Wahrſager der Meſſenier, in dem erſten Kriege, den dieſe gegen die Spartaner führten.[3]) Und ſo wie Chryſes, der Prieſter des Apollo Sminthius, bei dem Homerus ein langes goldnes Zepter trägt,[4]) das ihm Pallas[5]) zur Unterſtüzung gegeben hat:[6]) ſo erſcheint auch Tireſias dem Ulyſſes mit einem ähnlichen Zepter. Der Künſtler, der unſern Marmor verfertigt hat, ſtellt ihn übrigens, ſo wie ihn Odipus bei Sophokles fand,[7]) auf einem alten Stuhle ſizend vor, der auf unſerm Denkmale von Stein gemacht iſt, ſo wie der Thron des Tho-

1) Apolog. p. 458.

2) Ιλ. A. XI. v. 48.

3) Pausan. l. 4. [c. 10.]

4) Ιλ. A. I. v. 15. [Analecta, t. 2. p. 459.]

5) Callim. hymn. in Pallad. v. 127.

6) Apollod. l. 3. [c. 6. sect. 7. In dieſen zwei Stellen bei Kallimachus und Apollodorus iſt von dem Zepter die Rede, das Pallas dem Tireſias, und nicht dem Chryſes, gegeben hat.]

7) Œdip. Tyr. v. 418.

as, Königs der Inſel Lemnos und Vaters der Hypermneſtra, war.[1]) Als übrigens der blinde Tireſias erſchien, ſtekte Ulyſſes ſein Schwert wieder in die Scheide.

Ich kañ bei dieſer Gelegenheit nicht unbemerkt laſſen, daß ſich im Muſeo Capitolino eine Herma befindet, deren Kopf einen langen Bart und geſchloſſene Augen hat und die ich daher für eine Vorſtellung des Tireſias halte.[2])

Um uns aber von dem Marmor nicht weiter zu entfernen, bemerke ich nur noch, daß der berühmte Polygnotus den Inhalt deſſelben zweimal zu Delphi an dem nämlichen Orte gemalt hat.[3]) Ich glaube, daß Ulyſſes beidemal in derſelben Stellung, wie man ihn hier ſieht, vorgeſtellt war, das heißt: mit dem Schwerte über dem Graben, mit einem Fuße auf der Erde und mit dem andern etwas vorwärts geſchritten und auf einem Steine ruhend, ſo daß ſein Knie, auf welches er geſtüzt iſt, ſich beugt; und weñ er ſo vorgeſtellt war, ſo würde unſer Marmor die oben angeführte Stelle im Pauſanias ſehr deutlich machen. Auſſerdem wurde der nämliche Gegenſtand auch von Nicias auf einem Gemälde in Athen vorgeſtellt, welches daher Νεκρομαντεια hieß.[4]) Eine Statue, die unſerm hier abgebildeten Ulyſſes ſehr ähnlich iſt, findet man in der Villa Borgheſe, jedoch ohne Schwert und Scheide, mit auf einem Schenkel ruhenden Händen.

Noch muß ich hier des Torſo in der Villa des Hadrianus bei Tivoli erwähnen, welcher über dem

1) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 667.

2) Mus. Capitol. t. 1. tav. 7.

3) Pausan. l. 10. [c. 28 et 29. G. d. K. 9 B. 3 K. 29 §]

4) Plin. l. 35. [c. 11. sect. 40.] n. 28.

Gewande mit einer Art von Nez bedekt iſt, welches demjenigen ähnlich ſieht, das Pollux αγρηνον nent,[1]) womit eben dieſem Autor zufolge die Figuren des Tireſias, ſo wie der andern Wahrſager und Seher umgeben waren; wiewohl Heſychius dieſes Nez denen zuſchreibt, welche die Orgyen des Bakchus feierten.[2])

V.

[Numero 158.]

Auch die den Ulyſſes begleitenden Seeleute ſieht man auf verſchiedenen Steinen geſchnitten, wie z. B. auf einem des ſtoſchiſchen Kabinets, hier unter Numero 158, wo einer von denen abgebildet iſt, welche die Schläuche aufbanden, wovon folgende Geſchichte in Kürze hieher gehört.

Äolus, König der Inſel Lipari und vermöge der ihm von Jupiter verliehenen Gewalt Herr aller Winde, gab dem Ulyſſes, der ſo ſehr wünſchte, mit glüklichem Winde nach Ithaka zurükzukehren, um ihn zu beruhigen, nicht nur den Zephyrus zum Lenker des Schiffes, ſondern ſchloß ihm auch alle ſturmerregenden Winde in Schläuche ein.[3]) Da nun Ulyſſes durch dieſe Hülfe nach zehen Tagen Ithaka gegenüber angelangt, aber ganz ermüdet war, weil er beſtändig das Steuerruder gelenkt hatte, indem er keinem andern die Regirung des Schifs anvertrauen wollte: ſo überfiel ihn der Schlaf. Seine Gefährten glaubten, daß in den Schläuchen groſſe Schäze enthalten ſeien, welche Äolus dem

1) L. 4. segm. 116.

2) Voc. αγρηνον.

3) Diod. Sic. l. 5. [c. 7.]

Ulyſſes geſchenkt hätte. Sie eröfneten daher aus Neügier die Schläuche; allein dadurch entkamen die Winde aus ihren Gefängniſſen; es entſtand ein ungeheurer Sturm und das Schif wurde von neuem weit von Ithaka zurükgeſchleudert.[1]) Die Stellung des Seemañs auf unſerm geſchnittenen Steine iſt daher wie die eines Menſchen, der über einen unvermutheten Zufall erſtaunt iſt, und in deſſen Geſicht man eine übermäßige Neugier gewahr wird. Die Haltung der Hand und das ſtarre Auge ſind einem Menſchen eigen, der über etwas nachdenkt, was er nicht begreifen kañ. Seine Kleidung, beſonders die Kape, gleicht dem Anzuge unſerer Seeleute, weñ man die Ärmel abrechnet. Die Kleidung hieß διφθερα, die Kape aber επικρανον, capitium oder cucullus, ſo wie diejenige, die ſich in einer Spize endigte, wiewohl in der Überſezung des Pollux επικρανον für gleich mit cervical genommen wird.[2])

VI.

[Numero 159.]

Auf der unter Numero 159 beigebrachten Vaſe, welche zu Nola gefunden wurde und ſich izo im Beſize des Herrn Mengs, erſten Hofmalers des allerkatholiſchſten Königs befindet, iſt Ulyſſes abgebildet, wie er von der Pallas in einen runzlichten, gebükten und zitternden Greis umgewandelt worden.

Als dieſer nämlich das ſo lang und ſehnlich gewünſchte Ithaka endlich zu Geſicht bekommen, und,

1) Οδυσσ. K. X. v. 19. 55.

2) L. 1. segm. 70.

wie ich eben geſagt habe, ſo ſehr vom Schlafe überfallen worden, daß kein Schütteln ihn wieder aufzuweken vermochte: wurde er von den phäaciſchen Seeleuten, die ſein Schif führten, mit allen Geſchenken und Schäzen, die er mit ſich genommen hatte, an's Ufer ausgeſezt. Als er endlich erwachte und ſich ſo ganz allein und von aller menſchlichen Hülfe entblößt ſah an einem Geſtade, das Pallas mit einem ſo diken Nebel bedekt hatte, daß er nicht erkennen konte, in welcher Gegend er ſich befände: ſo beklagte er ſich über ſein hartes Geſchik, das nie müde würde, ihn zu verfolgen, und noch izo, nachdem es ihn zum Ziel ſeiner Wünſche geführt hätte, auf's neue wieder davon entfernte, um ihn nur deſto mehr zu kränken. Hierauf erſchien ihm Pallas, die ihm ſtets beigeſtanden, zerſtreute den Nebel und ließ ihn ſein Vaterland ganz in der Nähe ſehen; 1) zugleich aber berührte ſie ihn mit einer Ruthe und verwandelte ihn dadurch in die Geſtalt eines alten Mannes, mit einem ſchlechten zerriſſenen Gewande und einer Hirſchhaut auf dem Leibe, einem Stabe in der Hand und einem Schnapſak auf dem Rüken. 2)

An der über dem Gewande befeſtigten Haut ſieht man noch den Hirſchkopf; nur der lange Schwanz ſchikt ſich nicht dazu, indem er bei dieſen Thieren kurz iſt. Daß man übrigens wirklich Hirſchhäute über dem Leibe zu tragen pflegte, lernen wir aus einem von Suidas angeführten Epigramme; 3) ja zu Delphi gab es ſogar eine Statue des Apollo mit einer ſolchen Haut überzogen, 4) und Pollux

1) Οδυσσ. N. XIII. v. 352.

2) Ibid. v. 429.

3) Suid. v. αμφιδορον.

4) Pausan l. 10. [c. 13.]

neñt ein aus ſolcher Haut verfertigtes Kleid ευμαρις. 1)

Unter der Haut bliken einige Streifen von der Rüſtung hervor, um dadurch den Krieger anzudeuten; wie ihn deñ auch Polygnotus zu Delphi als einen mit einem Harniſch bewafneten Krieger gemalt hatte. 2) Übrigens wird der Schnapſak auf unſerm Gemälde nicht von Ulyſſes getragen, ſondern von einem Alten, der auf der Gegenſeite der Vaſe abgebildet iſt.

Um aber wieder auf die Pallas zu kommen, ſo war ihre Abſicht bei dieſer Verwandlung, den Ulyſſes allen unkeñtlich zu machen, damit er mit eigenen Augen die Gewaltthätigkeiten ſehen möchte, welche die Freier der Penelope in ſeinem Hauſe verübten, und damit er die deßwegen erſonnene Rache an ihnen nehmen köñte.

Der Künſtler iſt auf dieſer Vaſe von der Erzählung des Homerus abgewichen; deñ ſtatt daß Pallas den Ulyſſes mit einer Ruthe berührt, läßt er ſie ihn durch einen Trank verwandeln und vermiſcht ſo zu ſagen die von der Circe vorgenommene Verwandlung damit. Ich mag indeſſen die Beweggründe dieſer Verbindung zweier verſchiedenen Begebenheiten nicht unterſuchen und ſeze alle Muthmaßungen, um des Künſtlers Idee zu errathen, bei Seite. Nur ſo viel will ich anmerken, daß er vielleicht geglaubt hat, das Bild dadurch ſiñreicher zu machen, weñ er ſich mehr als poetiſchen Maler, deñ als Copiſten, zeigte: jedoch köñte es auch ſein, daß er dieſe Fabel bei irgend einem Autor anders erzählt gefunden hätte.

1) L. 7. segm. 90.

2) Pausan. [l. 10. c. 26.]

Übrigens erinnere ich mich nicht, an irgend einer Figur der Pallas, auſſer an der gegenwärtigen, Armbänder bemerkt zu haben; und es ſcheint, daß man einen ſolchen Zierat für eine ſo ernſte und von allem Puze weit entfernte Göttin nicht ſchiklich gehalten habe, der ſich allenfalls für Bakchantinen ſchikte, wie man in einem griechiſchen Epigramme des Agathias lieſt. [1]) Eben dieſer Wink des griechiſchen Dichters diente mir zur Richtſchnur bei der Betrachtung einer Bakchantin auf einem oben unter Numero 60 beigebrachten Basrelief, welche mir beim erſten Anblik ein wie eine Schlange und nach gewöhnlicher Form gemachtes Armband zu haben ſchien; den̄ mit Hülfe der erwähnten Nachricht gelang es mir, zu unterſcheiden, daß jenes, was die Geſtalt einer Schlange hatte, eine wirkliche Schlange ſei, die ſich um den Arm gewunden hatte, gerade ſo wie Nonnus die Bakchantinen beſchreibt. [2]) Man muß indeſſen die Bakchantinen oder Mänaden, das heißt: die von der bakchantiſchen Raſerei ergriffenen Weiber von den übrigen unterſcheiden, welche die Orgyen oder die dem Bakchus zu Ehren angeſtellten Feſte feierten; indem man dieſe wirklich auf vielen Vaſen von gebran̄tem Thone mit Armbändern abgebildet ſieht.

Die Hirſchhaut am Ulyſſes und das Gefäß, welches die Pallas in der Hand hält, erinnern mich an die Hirſchhaut und an das zum Ausgießen des Weins beſtim̄te Gefäß, προχοην, gutturnium genan̄t, in einem griechiſchen Epigramme, welche Nikonoe, eine ſehr ſchöne aber ausſchweifende Frau, nachdem ſie alles, was ſie beſaß, durchgebracht

1) [Analecta, t. 1. p. 421. t. 3. p. 43.] Suid. v. ῥόπτρον.

2) Dionysiac. l. 14. p. 263.

hatte, dem Priapus, als dem Richter der Schönheit, weihete.[1])

VII.

[Numero 160.]

Weñ ich nicht irre, ſo gehört auch das alte Gemälde, das ich nach einer colorirten Zeichnung des Franz Bartoli, die ſich in der vaticaniſchen Bibliothek befindet, copirt und unter Numero 160 aufgeführt habe, zur Geſchichte des Ulyſſes und ſtellt den Telemach und Piſiſtratus, Neſtors Sohn, nebſt der Helena und zwei Frauen derſelben vor.

Nachdem des Ulyſſes Sohn ſich auf Befehl der Pallas auf die Reiſe begeben hatte, um etwas von ſeinem Vater zu erfahren, ging er zuerſt zum Neſtor. Da dieſer ihm aber keine andere Nachricht als von der Abfahrt des Ulyſſes vom trojaniſchen Geſtade geben koñte: ſo ſchikte er den Telemach nebſt ſeinem oben erwähnten Sohne zum Menelaus nach Sparta, weil er glaubte, daß er von demſelben neuere Nachrichten werde erhalten können. Als ſie nun bei dieſem Könige angekommen und die Unterredung auf den Ulyſſes gelenkt hatten, ſo preßte die bloße Erinnerung an ihn allen, vorzüglich aber dem Telemach, Thränen aus. Um nun den Geiſt des Jünglings, der durch dergleichen Gedanken ſo ſehr in Traurigkeit verſezt worden, wieder aufzuheitern, wurde das Mittagsmahl bereitet, und um dieſen Zwek deſto ſicherer zu erreichen, beſchloß Helena, das Nepenthes[2]) unter den Wein zu

1) [Analecta, t. i. p. 483.]

2) Οδυσσ. Δ. IV. v. 221. [Diod. Sic. l. 1. sub fin.]

miſchen, welches die Kraft hatte, alle Melancholie zu vertreiben, und alles, ſelbſt die erſt kürzlich verſtorbenen Eltern, in Vergeſſenheit zu bringen. 1) Dieſes Nepenthes aber war, wie man glaubt, nichts anderes, als was man gewöhnlich Opium neñt. 2)

Die weibliche Figur auf unſerm Gemälde, welche in der linken Hand ein Gefäß oder vielmehr einen Becher hält, mit der rechten aber eine Bewegung macht, als ob ſie den vor ihr ſizenden Jüngling tröſten wollte, ſcheint Helena zu ſein, und zwar, wie auch Polygnotus ſie gemalt hatte, von ihren beiden Zofen, Elektra und Panthalis, begleitet; 3) wiewohl Diktys von Kreta ſie Äthra und Klymene neñt. 4) Wirklich war auch dem kurz zuvor angeführten Apulejus zufolge der Becher das Merkmal, woran man die Figur der Helena erkañte. Helena trägt hier den Becher auf den Fingerſpizen, wie diejenigen zu thun pflegten, welche jemanden mit Anſtand und Gratie wollten zu trinken reichen. 5)

Dieſes alſo angenommen, kañ der Jüngling, mit welchem ſie ſpricht, und der tief nachdenkend und das Kiñ auf die Hand geſtüzt vorgeſtellt iſt, kein anderer als Telemach ſein, welchem Helena das unter den Wein gemiſchte Nepenthes zu reichen im Begriffe iſt; hinter ihr ſteht eine von den erwähnten Zofen mit einem Beken (λεβης) von weiſſer Farbe, d. i. von Silber, wie dasjenige war,

1) Ibid. v. 220.

2) [Schol. ad l. c.] edit. Glasgav. 1814.

3) Pausan. l. 10. [c. 25.]

4) [Auch Homer. Ιλ. Γ. 143.]

5) Pollux, l. 6. segm. 95.

in welches Telemach Waſſer gießen ließ, um der als Mentor verkleideten Pallas die Hände zu waſchen, [1]) zu welchem Gebrauche das Beken gedient haben mag, welches die gedachte Zofe auf unſerm Gemälde trägt. Die andere Zofe, die hinter Telemach ſteht, rührt die Schellentrommel, um ihn aufzumuntern. Der andere Jüngling, mit der Keule in der Hand, würde alsdañ Piſiſtratus ſein, deñ dieſe Art von Waffen pflegten die Helden, weñ ſie nicht im Kriege, beſonders weñ ſie auf Reiſen waren, zu tragen, [2]) wie ich ſchon oben bei Numero 97 bemerkt habe.

Telemachs Haupt iſt mit einer rothen Binde oder einem Diadema umgeben; von welcher Farbe bei dem Statius auch diejenige Binde iſt, welche das Haar des unter den Töchtern des Lykomedes befindlichen verkleideten Achilles umgibt. [3]) Piſiſtratus hat keine Binde. Will man etwa nicht annehmen, daß der alte Maler dieſen Unterſchied zwiſchen den beiden Jünglingen, die doch beide Königsſöhne waren, angebracht habe, um einen gewiſſen Contraſt dadurch zu bewirken: ſo köñte es beim Telemach, als einzigem Sohn des Ulyſſes, die künftige Thronfolge im Königreiche von Ithaka andeuten, zum Unterſchiede von Piſiſtratus, welcher, als der ſechſte und jüngſte unter den Söhnen Neſtors, [4]) keine Hofnung haben koñte, zum Beſiz des Thrones von Pylos zu gelangen, da alle ſeine älteren Brüder noch am Leben waren.

Der Helena Gewand iſt gelb, ihr Mantel oder

1) Οδυσσ. A. I. v. 137.

2) Sophocl. Œd. Tyr. v. 830.

3) Achill. l. 1. v. 620.

4) Οδυσσ. Γ. III. v. 315.

Schleier aber ſchillernd, die Binde unter der Bruſt feuerfarben, ſo wie die Binde, mit welcher Bakchus bei Statius ſein langes Gewand unter der Bruſt zugebunden hat, purpurfarben war.[1]) Die andere weibliche Figur, welche das Beken hält, hat ein grünes Unterkleid und einen violetten Mantel. Das Unterkleid der dritten weiblichen Figur iſt meergrün und der Mantel bläulich. Telemachs Gewand iſt gelb, das des Piſiſtratus aber roth.

Um aber wieder auf das Nepenthes zu kommen, welches Helena dem Telemach darreicht; ſo gibt mir dieſe Miſchung Gelegenheit, eine Vermuthung in Anſehung der berühmten Muſaik von Paleſtrina zu wagen, deren Erklärung auf verſchiedene Art ſchon verſucht worden iſt, ohne daß man meiner Meinung nach den wahren Inhalt derſelben bis izo gefunden hat. Die vornehmſte Meinung iſt bis dahin immer noch geweſen, daß darauf die Ankunft Alexanders des Großen in Ägypten vorgeſtellt ſei, welches aber dem Herrn Abbe Barthelemy unzulänglich geſchienen hat, darum er vielmehr glaubt, den Kaiſer Hadrianus auf ſeiner Reiſe in dieſem Lande darauf zu ſehen, ohngeachtet Plinius uns berichtet, daß der Dictator Sylla die erſte in Italien geſehene Muſaik im Tempel der Fortuna zu Präneſte habe verfertigen laſſen, unter deſſen Trümmern dasjenige, wovon hier die Rede iſt, gefunden worden.[2])

Dem von mir aufgeſtellten Grundſaze gemäß, daß nämlich, bis auf diejenigen Kunſtwerke, welche den Kaiſern zu Ehren verfertigt wurden, der Inhalt der übrigen Denkmale der Kunſt aus der Mythologie und der heroiſchen Geſchichte, oder aus dem

1) Theb. l. 7. v. 654.

2) [Man ſehe G. d. K. 11 B. 1 K. 6—8 §.]

Homerus genommen ſei, bin ich nun hier verſchiedener Meinung und ſchränke folglich meine Bemerkungen über dieſe Muſaik innerhalb der Gränzen der Fabel ein.

Auch ich gebe es zu und halte es für ausgemacht, daß die Scene deſſen, was auf dieſem Denkmale vorgeſtellt iſt, in Ägypten ſei, wie dieſes offenbar aus mehrern Thieren erhellet, welche blos dieſem Lande eigen ſind. Weñ ich nun bedenke, daß die Reiſe des Menelaus und der Helena nach Ägypten die einzige dort vorgefallene Begebenheit iſt, die Homerus erzählt: ſo finde ich dieſes auf die Muſaik von Paleſtrina ſehr anwendbar. Und wirklich, weñ man dieſelbe mit dem Trauerſpiele des Euripides, Helena betitelt, vergleichet, als worin dieſelbe Begebenheit mit Erdichtungen ausgeſchmükt iſt: ſo ſcheint es mir, daß dieſer Gegenſtand Verbindung mit demjenigen habe, welcher auf der Muſaik abgebildet iſt.

Ein Umſtand, den niemand genau bemerkt hat, und der auch beim erſten Anblike unbedeutend iſt, ſcheint meiner Muthmaßung noch mehr Gewicht zu geben. Dieſes iſt nämlich ein Gefäß (simpulum) in der rechten Hand der weiblichen Figur, die hinter dem Haupt oder Anführer der Krieger ſteht; was ich am Orte ſelbſt mehrmal unterſucht habe. Dieſes Gefäß mit einem langen Stiele, womit man den gemiſchten Wein in den Becher füllte, hat der Abbe Barthelemy für ein Diadema angeſehen. [1]) Da nun das Weib die Hauptfigur der Muſaik iſt: ſo möchte ich glauben, daß es Polydamna, die Tochter des ägyptiſchen Königs Proteus, ſei, welche dem von mir angenommenen Menelaus das Nepenthes reicht, indem ſie es aus dem Gefäße in

1) Explicat. de la Mosaiq. de Palestr. p. 20.

das Horn gießt, welches er in der Hand hält, um daraus zu trinken. So reimt es ſich auch mit Homerus, weñ er die Helena erzählen läßt, daß ſie von derſelben Polydamna das Nepenthes erhalten habe, wie oben ſchon bemerkt worden iſt.

Was das Übrige in der Compoſition der Muſaik betrift, ſo muß man es aus dem Euripides erklären. Indem dieſer Dichter, wie ich ſchon geſagt habe, die homeriſche Fabel mit andern Fictionen erweitert, läßt er die Helena nicht von Paris entführt, ſondern von der Juno nach Ägypten verſezt auftreten, wo ſie, um deren Liebhaber zu täuſchen, an ihre Stelle das aus Luft geformte Bildniß legte, welches dieſer trojaniſche Prinz auch wirklich für die wahre Gemahlin des Menelaus hielt. Als nun der König von Sparta nach der Einnahme Trojas wieder zu Schiffe gegangen war, wurde er wider ſeinen Willen durch einen Sturm nach der Inſel Pharos in Ägypten verſchlagen, wo ſich ihm die wahre Helena zu erkennen gab, und ihm den Betrug der Juno bekañt machte, worauf die falſche Helena verſchwand. Beide dachten nunmehr auf Mittel, wie Helena, die von Theoklymenus, des Proteus Sohn und Nachfolger, zur Ehe begehrt war, entfliehen köñte. Zu dem Ende gab Menelaus, den der König von Ägypten nicht kañte, vor, er ſei gekommen, um der Helena die Nachricht von dem Schifbruche und dem Tode ihres Gemahls zu überbringen. Sie willigte hierauf dem Scheine nach in des Theoklymenus Begehren, verlangte aber ein Schif, um der Gewohnheit der Griechen gemäß dem Menelaus auf der Höhe des Meers die lezte Ehre zu erweiſen. Dieſes erhielt ſie auch und ſo ſegelte ſie ab.

Der König von Ägypten war voller Freuden, daß er das Widerſtreben, welches ihm Helena bis da-

hin gezeigt hatte, zu überwinden gewußt, und befahl, während er ihre Rükkehr erwartete, ſeinen Unterthanen, das nahe Vermählungsfeſt mit Jauchzen, Hymnen und Hochzeitliedern im voraus zu feiern.[1]) Allein Helena war bereits mit dem Menelaus entflohen, um nie wieder zurükzukehren.

Nachdem ich nun kürzlich den Inhalt des erwähnten Trauerſpiels des Euripides angegeben habe: ſo komme ich nun auf die Anwendung. Man erblikt auf der Muſaik eine weibliche Figur, welche am Fuße eines Gebäudes ſizt, das ein kleiner Tempel zu ſein ſcheint. Dieſes kañ Helena ſein, wie ſie an das Grabmal des ägyptiſchen Königs Proteus gegangen iſt, um ſich den Verfolgungen des ſie liebenden Theoklymenus zu entziehen.[2]) Unter dieſem Gebäude ſind vier Figuren, welche etwas Vierekiges und Länglichtes auf den Schultern tragen, wodurch des Menelaus Bette angedeutet ſein kañ, und zwar mit allem Rechte: deñ in demſelben Trauerſpiele ſagt Helena zum Theoklymenus, die griechiſchen Gebräuche erfoderten, daß man, weñ denen, die auf dem Meere umgekommen wären, die lezte Ehre auf dieſem Element zu erweiſen ſei; dabei eben ſo verfahren müße, wie bei der Beerdigung der Verſtorbenen, und daß man zu dem Ende ein ſolches Bette mit auf das Schif zu nehmen habe.[3]) Dem zufolge können die Figuren, welche mit Lauten neben dem Sarge hergehen, ägyptiſche Prieſter ſein, welche auf Befehl des Königs das beſagte Bette bis an das Geſtade begleiten; das Schif aber würde eben dasjenige ſein, auf welchem Helena entfloh. Die Figuren endlich, welche in der Laube durch

1) Eurip. Helen. v. 1451.

2) Ibid. v. 64. 535.

3) Ibid. v. 1277.

:rinken und Saitenſpiel ihre Freude ausdrüken,
añ man für jene halten, welche die zwiſchen He-
ena und Theoklymenus zu vollziehende Ver-
tählung ſchon im Voraus feierten. Ich ſchmeich-
: mir indeſſen nicht, die Leſer von dieſer meiner
:rklärung überführt zu haben: deñ ſie iſt, wie
eſagt, eine bloße Muthmaßung, die mir aber
och wahrſcheinlicher und lehrreicher vorkomt, als
:ne von der Reiſe Alexanders in Ägypten.
:ch kañ daher auch nicht unterlaſſen, die wahre Leſ-
rt eines griechiſchen Wortes, das auf der erwähn-
en Muſaik unter dem andern Worte CΑΥΡΟC, Ei-
exe, ſteht, und welches man bis izo noch nicht
erſtanden hat, hier anzugeben. Weñ man dieſes
Vort genau unterſucht, ſo iſt es geſchrieben: ΠΗΧΥΑΙΟC,
nd iſt das Adjectivum von ΠΗΧΥC, welches ein Maß
on anderthalb Fuß bedeutet; ſo daß alſo dieſe Eidexe
nderthalb Fuß lang iſt.

VIII.

[Numero 161.]

Mit dem Ulyſſes und ſeiner Wiederkehr nach
Ithaka endigt ſich, dem Philoſophen Proklus zu-
olge das, was man den mythiſchen Zirkel,
.υκλος μυθικος,[1]) d. h. das fabelhafte Zeital-
er, neñt; und das Denkmal von gebrañtem Thone,
as ich unter Numero 161 beibringe, im Kabinet
es Collegii Romani, ſtellt die Erkennung die-
es Helden vor, als er nach vielen Jahren ſein theu-
es Vaterland Ithaka wieder fand.

Er war kaum in dieſe Inſel zurükgekehrt, ſo er-
añte ihn ſeine Säugamme Euryklea, welche bei

1) Chrestomath. ap. Phot. Biblioth. p. 521.

dem Fußwaſchen, welches üblich war, weñ Fremde ankamen, die Wunde am Fuß entdekte. Da ſie nun von Vergnügen und Furcht zugleich überfallen wurde und die Hände daher etwas losließ, ſo glitſchte ihr der Fuß des Ulyſſes aus der Hand, welcher beim Herabfallen mit ſolcher Gewalt an das Waſſergefäß ſtieß, daß er ſelbes umwarf. Sie ſagte hierauf zu ihm: „du biſt der wahre Ulyſſes; ich habe dich „nicht eher erkañt, als bis ich deine Füße berührt „und geſehen habe.“ Bei dieſen Worten hielt ihr Ulyſſes den Mund mit der Hand zu, damit ſie ſeine Ankunft nicht verrathen möchte. 1) Hinter ihm ſteht ſein Säuhirt Eumäus, der aus den lezten Büchern der Odyſſea bekañt iſt. Man köñte hier, wiewohl Ulyſſes keine Schuhe an hat, das griechiſche Sprichwort anwenden: Δεξιον εις ὑποδημα, αριϛερον εις ποδονιπτρον, den rechten Fuß im Schuhe, den linken im Waſchbeken, welches man von denen gebrauchte, die ſich in die Zeitumſtände zu ſchiken wußten.

Denſelben Gegenſtand ſieht man, nur mit einiger Verſchiedenheit, auf einer alten Paſte und auf einem geſchnittenen Steine im ſtoſchiſchen Kabinet vorgeſtellt. 2)

1) [Οδυσσ. T. XIX. v. 392. 480.]

2) [3 Kl. 4 Abth. 362 — 363 Num]

Vier und dreiſſigſtes Kapitel.

Ein unbekañtes Denkmal.

[Numero 162.]

Das lezte Denkmal dieſes zweiten Theils unter Numero 162 iſt ein Bruchſtük, deſſen Figuren ohngefähr dieſelbe Größe haben, wie ſie hier vorgeſtellt ſind. Es befindet ſich unter andern ſchon von Ficoroni [1]) bekañt gemachten Kunſtwerken; iſt aber nach einer ſehr fehlerhaften Zeichnung geſtochen worden, wo weder an der Hauptfigur das Diadema, noch der Panzer, noch die Streifen, welche von den Schultern herunterfallen, bemerkt ſind. Oben erwähnter Altertumsforſcher glaubt übrigens, an einem der drei Köpfe einige Ähnlichkeit mit dem Kopfe des Sokrates wahrzunehmen und überredet ſich daher, daß auf dieſem Marmor eine Unterredung zwiſchen Philoſophen abgebildet ſei.

Das von mir hier beigebrachte Kupfer iſt nach einer Zeichnung des Malers Peter Leo Ghezzi, die ſich in der vaticaniſchen Bibliothek befindet, gemacht. Ich habe ſie hier aus keinem andern Grunde von neuem aufgeſtellt, als um zu beweiſen, daß man noch auf durchaus unbekaũte Gegenſtände ſtoßen kaũ, zu deren Erklärung man gar keine Hofnung hat.

Übrigens iſt in der Figur mit dem Diadema irgend ein kriegeriſcher Held abgebildet und der auf-

1) Maschere.

merkſam: Blik in allen drei Figuren zeigt gewiß irgend eine wichtige Begebenheit an, deren Andenken ſich indeſſen vielleicht nebſt dem genauern Berichte von ſo vielen andern ehedem berühmten Vorfällen verloren hat. Wie viel ſind nicht von Simonides, Euphorion und Theokritus die Alevaden und Skopaden beſungen worden! Perſonen aus den zwei reichſten und mächtigſten Familien in Theſſalien, welche auf vielen nah gelegenen Inſeln herſchten, wie aus dem Herodotus, Ariſtoteles und Diodorus von Sicilien erhellet; und wie wenige Nachrichten haben wir übrigens von ihnen! 1) Was die Skopaden betrift, ſo haben die Scribenten blos ihres Palaſtes Erwähnung gethan, in deſſen Trümmern der Dichter Simonides beinahe durch ein Wunder ſein Leben rettete. 2)

Man findet übrigens auch Münzen vom Könige Phintias, 3) von dem wir aber nichts weiter als den Namen wiſſen, 4) und doch glaubt man, daß dieſe Münzen in Sicilien geſchlagen ſeien.

1) Conf. Caſaubon. lect. Theocrit. c. 17.

2) Quintil. l. XI. [c. 2. n. 11 — 14.]

3) Beger. ſpicileg. antiq. p. 3.

4) Bentley's diſſert. upon the epiſt. of Phalar. p. 93.

Dritter Theil.

Griechiſche und römiſche Geſchichte.

Erſtes Kapitel.

Sardanapalus.

[Numero 163.]

Der dritte Theil dieſes Werkes, der aus einer Samlung von Denkmalen beſteht, die auf die alte, von Fabeln gereinigte Geſchichte Bezug haben und größtentheils aus Bildniſſen berühmter Perſonen beſtehen, fängt mit einer Statue unter Numero 163 an, wo am Saume des Gewandes der Name CAPΔAΝΑΠΑΛΛΟC eingegraben iſt. 1)

Dieſe Statue von ganz vorzüglicher Arbeit wurde im Monate April des Jahrs 1765 faſt ganz unverſehrt auf einem Weinberge bei Fraſcati nebſt vier andern weiblichen Statuen gefunden, die eine Stellung haben, welche anzeigt, daß ſie Körbe auf dem Kopfe trugen, nach Art der Karyatiden.

Lange Zeit hindurch iſt dieſe Statue der Gegenſtand von mancherlei Urtheilen und Muthmaßungen geweſen, von denen man bis izo noch keiner einzigen den Vorzug oder beſondern Beifall gegeben hat. Einige haben behauptet, den König Sardanapalus

1) [Man ſehe den 6 Band, S. 383.]

von Aſſyrien, der wegen ſeiner Schwelgerei und Weichlichkeit ſo viel verſchrieen und getadelt iſt, darin zu erkennen; und da dieſe Statue, wie ich ſchon bemerkt habe, ſamt den erwähnten Karyatiden an einem und demſelben Ort entdekt worden iſt: ſo haben ſie ſich eingebildet, die Künſtler hätten dieſen König ſo vorgeſtellt, wie er von ſinlichen Vergnügungen berauſcht unter ſeinen Weibern ermattet ſei.

Andere dagegen, welche ſich an dasjenige erinnerten, was Herodotus 1) von dieſem Sardanapalus erzählt, daß derſelbe nämlich, in den Vergnügungen verſunken und als Frau verkleidet, ſich täglich habe den Bart ſcheeren laſſen, haben nicht gewußt, wie ſie es anfangen ſollten, um unſere Statue mit dem langen und ehrwürdigen Barte hiemit zu reimen, da derſelbe ihr eher das Anſehen eines Plato gibt. Und in der That gleicht dieſer Kopf in allen Stüken auſſerordentlich einer Herma, die man für das Bildniß dieſes Philoſophen hielt und welche aus Rom nach Sicilien gebracht worden iſt; ſo wie auch einer andern Herma, die einer dritten von vorzüglicher Kunſt im Palaſte Farneſe ſo ſehr ähnlich ſieht, daß man die eine für die andere nehmen könte. Wegen dieſer großen Ähnlichkeit haben daher diejenigen, die an dem Barte keinen Anſtoß nahmen, geglaubt, daß alle dieſe Hermen lauter Abbildungen des Sardanapalus wären; welches mich an das erinnert, was Euripides den Menelaus ſagen läßt, als dieſer eine zweite Helena in Ägypten fand:

To σωμ᾽ ὁμοιον, το δε σαφες μ᾽ αποστερει. 2)
„Ähnlich iſt die Figur, aber die Wahrheit verbirgt ſich mir.“

1) [Dieſer ſagt nirgends etwas der Art von ihm, wohl aber Juſtinus.]

2) Hel. v. 583.

Einige von der andern Partei aber, welche den Plato in dieſer Figur abgebildet glaubten, wollten ſich überreden, daß der Name Sardanapalus darauf eingegraben worden, um dieſen Weltweiſen zu verſpotten, ſo daß er dadurch wegen des delicaten Lebens, das er führte, der Schwelgerei beſchuldigt (wie ihm deñ auch ſchon Diogenes Vorwürfe deßwegen machte) und eben ſo mit dieſem aſſyriſchen Könige verglichen worden ſei, wie Julius Cäſar von Tertullianus *mollior Sardanapalo* genañt wird. 1)

Weñ man beide Meinungen unterſucht, ſo iſt man weder zur Annahme der einen, noch der andern ſonderlich geneigt. Deñ die erſtern finden an der Statue gerade das Gegentheil von dem, was Herodotus, 2) Ktesias und die bei ihnen angeführten Geſchichtſchreiber von Sardanapalus erzählen. Die Meinung der andern wird durch die hohe Ehrfurcht widerlegt, welche man in allen Jahrhunderten für das Andenken und die Lehre des Plato hatte; und weñ gleich die Ariſtoteliker ſein Anſehen zu verkleinern ſuchten, ſo iſt es doch nicht wahrſcheinlich, daß ſie ihn der Verſpottung auszuſezen ſuchten, beſonders in einer Statue, an welcher man allen möglichen Ernſt und Anſtand wahrnimt.

Überdies komt auch die Binde um das Haupt, welche die ganze Form eines Diadema oder einer königlichen Hauptbinde hat, dem Plato gar nicht zu; ſondern deutet vielmehr eine Perſon von höherem Range an.

Es gibt indeſſen noch eine dritte Partei, zu deren Gunſten ſich nicht zu verachtende Zeugniſſe aufſtellen laſſen, welche dieſer Statue den Namen des Sar-

1) De pall. c. 4. p. 21.

2) [Juſtinus.]

danapalus retten, aber doch nicht desjenigen Sardanapalus, deſſen Schwelgerei zum Sprichwort geworden iſt. Suidas hat nämlich aus der perſiſchen Geſchichte des Philoſophen Kalliſthenes, Schüler von Ariſtoteles und Begleiter Alexanders des Großen auf ſeinen Feldzügen, gemeldet, daß zwei aſſyriſche Könige geweſen, die beide den Namen Sardanapalus geführt hätten, von denen der eine ein Schwelger, der andere aber ein weiſer und tapferer König war. Wirklich iſt auch der Sardanapalus, deſſen der von Euſebius in ſeiner Chronik angeführte Kaſtor Erwähnung thut, nicht derjenige, von welchem Herodotus, Kteſias und Diodorus ſprechen; ſondern jener hat vielleicht viel früher gelebt: den̄ nach demſelben regirten noch mehrere andere Könige, da hingegen der andere ſo berüchtigte der lezte ſcheint geweſen zu ſein. Auch ſtarb Sardanapalus, von welchem Klitarchus in der Geſchichte Alexanders redet,[1] vor Alter, nachdem er vom Throne geſtoßen war; wogegen es bekan̄t genug iſt, daß der andere, mehr berüchtigte ſich in ſeinem Palaſt verbran̄te, den er ſelbſt angezündet hatte. Ja, was noch mehr iſt, ein gelehrter Akademiker in Frankreich hat es unternommen, zu erweiſen, daß es drei Könige in Aſſyrien unter dieſem Namen gegeben habe.[2]

Ich laſſe mich indeſſen nicht in die kritiſche und chronologiſche Unterſuchung über das Zeitalter dieſer Sardanapale ein; ſondern begnüge mich, die Quellen anzuzeigen, aus welchen man eine vernünftige Meinung in Anſehung des Namens Sardanapalus, von dem hier die Rede iſt, ſchöpfen und woher man dieſen Namen mit unſerer Statue ver-

1) Athen. l. 12. [c. 7. n. 39.]

2) Fréret essay sur l'hist. des Assyriens. p. 371.

einigen kan. Hätte der Bildhauer jenen berüchtigten Sardanapalus vorſtellen wollen: ſo iſt es wahrſcheinlich, daß er ſich würde nach der Idee gerichtet haben, nach welcher die Statue dieſes Königs zu Anchiale, einer Stadt in Cilicien, die Sardanapalus erbaut hatte, vorgeſtellt war, an welcher nämlich die Finger eine Lage hatten, als wollte er damit ſchnalzen.[1])

Selbſt aus der Schreibung des Namens auf dieſer Statue, welcher durch ein dopeltes Λ, ſtatt eines einfachen, wie man ihn ſonſt zu ſchreiben pflegt, ausgedrükt iſt, könte man vielleicht ſchließen, daß der Künſtler dadurch einen von jenem berüchtigten verſchiedenen Sardanapalus habe andeuten wollen. Da man indeſſen eben dieſen dopelten Buchſtaben in den Benennungen anderer Dinge und Perſonen antrift,[2]) ſo will ich nichts weiter darüber ſagen. Man findet z. B. auf einer ſeltenen Münze von Erzt der Stadt Magneſia das Wort ΠΟΛΙΣ geſchrieben ΠΟΛΛΙΣ; die von Philoktetes in Lucanien gegründete Stadt wird *Petilia* und *Petillia* geſchrieben.[3]) Eben ſo ſchrieb man auch den Namen der Cybele Κυβελλα und Κυβελις.[4]) Den

1) Strab. l. 14. [c. 4. §. 9.] Plutarch. de ſortit. Alex.[orat.] 2. p. 599. [t. 7. p. 327—328. edit. Reisk. Conf. ib. p. 307. Arrian. de expedit. Alex. M. l. 2. sect. 5. Appian. de reb. Pun. l. 8. c. 66. Athenäus und Strabo ſagen indeſſen, daß Sardanapalus in dieſer Stellung erhobene Arbeit (τυπος λιθινος), und keine Statue geweſen ſei.]

2) Gruter. inscript. p. 206. n. 1. p. 380. n. 5. p. 672. n. 1. p. 690. n. 5. [Auch bei Herodot (l. 2. c. 150.) ſteht nun im Texte Σαρδαναπαλλος.]

3) Emmendat. ad Virg. Æn. l. 3. v. 402.

4) Lucian. judic. vocab. c. 7.

Namen Achilles ſchreibt Homerus bald mit einem dopelten λ, bald mit einem einfachen, [1]) und eben dieſes bemerkt man auch am Namen eines Königs von Syrakus, der Polis hieß. [2]) Der Name des Dictators Sylla iſt auf einigen Münzen bald *Sylla* bald *Syla* geſchrieben. [3]) Eben ſo wenig läßt ſich aus der Form der Buchſtaben auf die Zeit ſchließen, in welcher dieſe Statue verfertigt ſein köñte, indem die runde Geſtalt des Sigma, welche nach der Behauptung vieler Gelehrten ſich bis auf die Zeiten des Domitianus auf öffentlichen Denkmalen nicht finden ſoll, ſchon auf einigen Münzen der Seleuciden vorköm̃t, wie der Pater Paciaudi erwieſen hat. [4]) Zwei andere Buchſtaben, nämlich Δ und Λ, an welchen ein längerer Strich hervorragt, dergleichen man auf den Marmorn vor den Zeiten der Antonine nicht wahrzunehmen pflegt, ſieht man mit der nämlichen Verlängerung in den alten herculaniſchen Büchern: [5]) und folglich iſt dieſe Form älter als man vor der Entdekung beſagter Bücher geglaubt hat.

1) Eustath. in Iλ. A. I. p. 14.

2) Pollux, l. 6. segm. 16.

3) Spanhem. de præstant. num. t. 1. p. 22.

4) Monum. Peloponnesia, t. 1. p. 33.

5) [2 Band, S. 13 — 14.]

Zweites Kapitel.

Die Herakliden.

[Numero 164.]

Der folgende Gegenſtand unter Numero 164 iſt auf einem geſchnittenen Steine des ſtoſchiſchen Kabinets [1]) vorgeſtellt und man ſieht ihn mehrmal in dergleichen Arbeiten. Es erſcheinen darauf zur Rechten zwei nakte Krieger, wie die Helden vorgeſtellt zu werden pflegen; d. h. mit keiner andern Rüſtung als mit dem Schilde und Helme. Zur Linken ſteht ein anderer Held, aber in voller Rüſtung und jünger als die zur Rechten befindlichen. In der Mitte zwiſchen denſelben ſieht man auf der Erde ein Gefäß mit einem engen Halſe, nach welchem ſich einer der erſtern hinneigt, als wollte er die Hand hineinſteken. Da Beger [2]) und Gori [3]) auf andern geſchnittenen Steinen, wo derſelbe Gegenſtand abgebildet iſt, auſſer den drei Figuren noch eine Säule bemerkten: ſo glaubten ſie, daß hier Achilles vorgeſtellt ſei, wie er die Aſche des Patroklus in ein Gefäß ſamle, um daſſelbe hernach auf die Säule zu ſezen, welche ſie für eine Begräbnißſäule anſahen. Aber der Inhalt dieſes geſchnittenen Steines betrift eine weit denkwürdigere Begebenheit, die nicht aus dem fabelhaften Zeitalter, ſondern aus der Geſchichte der

1) [2 Kl. 3 Abth. 966 Num.]

2) Thes. Palat.

3) Mus. Flor. t. 2. tab. 29. n. 2 — 3.

älteſten Zeiten Griechenlands hergenommen iſt, und zwar ſo wie Pauſanias 1) und Polyänus 2) ſie erzählen.

Ehe ich hier den Inhalt ſelbſt angebe, erinnere ſich der Leſer an die zwei vergeblichen Verſuche, welche die Herakliden oder Abkömlinge des Herkules machten, um ſich wieder in den Beſiz der Königreiche von Argos und Mycenä zu ſezen, von welchen Herkules ausgeſchloſſen worden, weil deſſen Vater Amphitryon ſeinen Schwiegervater Elektryon, wiewohl nicht mit Vorſaz, getödet hatte. Amphitryon ſah ſich deßwegen genöthigt, die Flucht zu ergreifen; worauf ſich Sthenelus, Elektryons Bruder, der Staaten des geflüchteten Neffen bemächtigte und ſie ſeinem Sohne Euryſtheus gab. Da dieſer hierauf die Söhne des Herkules verfolgte, und ſie nirgends, als bei den Athenienſern einen Zufluchtsort fanden, und Beiſtand erhielten: ſo brachten ſie endlich ein Heer zuſammen, und fingen nun unter der Anführung des Iolaus, Enkel des Herkules, ferner des Hyllus, Sohn des Herkules, und endlich des Theſeus, Königs von Athen, einen förmlichen Krieg gegen den Euryſtheus ſelbſt an, in welchem das Glük ihnen auch ſo günſtig war, daß ſie ihren Feind überwanden. Dieſer glükliche Erfolg der Waffen machte nunmehr die Herakliden zu Herren vom größten Theil des Peloponneſes. Da indeſſen die Peſt überall wüthete, ſo fragten ſie das Orakel um Rath und erhielten zur Antwort, daß nur ein Mittel ſei, um dem Sterben und der Verwüſtung dieſer Peſt Einhalt zu thun, nämlich zurükzuziehen und die ganze Eroberung aufzugeben. Nach Verlauf von drei Jahren kehrte Hyl-

1) L. 4. [c. 3.]

2) Stratag. l. 1. c. 6.

us von neuem mit einer bewafneten Macht zurük und ſchlug dem Atreus, Könige von Argos und Mycenä, Agamemnons Vater, vor, den Streit über den Beſiz ſeiner Staaten durch einen Zweikampf zu entſcheiden, in welchem er in eigner Perſon ſich erbot und darin ſein Leben verlor. Der angreifende Theil hatte hiebei verſprochen, daß er, im Falle der Kämpfer von ſeiner Seite überwunden würde, in einem Zeitraume von hundert Jahren den Beſiz der Staaten, über welche geſtritten wurde, nicht wieder fodern wollte. Da nun dieſer Fall wirklich bei den Herakliden eintrat: ſo zogen ſie ab und erfüllten die Bedingung redlich. Sobald aber dieſer Zeitraum abgelaufen war, verſuchten ſie ihr Glük auf's neue, die beſagten Staaten zu erobern, und ihr Unternehmen hatte auch den beſten Erfolg. Sie bemächtigten ſich der Königreiche Argos, Mycenä, Lacedämon, und vertheilten die drei Hauptſtädte unter ſich. Dieſe Herakliden waren Kreſphontes und Temenus, Söhne des Ariſtomachus und Urenkel des Herkules, nebſt den Söhnen ihres [gleich im Anfang der Unternehmung] verſtorbenen Bruders Ariſtodemus, Euryſthenes und Prokles, welche hier ihren Vater vorſtellten. Die heraklidiſchen Eroberer kamen nun dahin überein, daß ein jeder ſein Theil durch das Loos ziehen ſollte. Kreſphontes, als der älteſte unter den Brüdern, ging nun hin, und beſorgte die Loostäfelchen. Da er ſein Augenmerk auf Mycenä, welches das fruchtbarſte unter den drei Ländern war, gerichtet hatte: ſo bediente er ſich einer Liſt, um ſeine Abſicht zu erreichen. Er ſezte nämlich feſt, daß derjenige, deſſen Loostäfelchen zuerſt aus dem Waſſer wieder hervorkommen würde, Mycenä erhalten ſollte. Zu dem Ende ließ er die Loostäfelchen von verſchiedener Materie verfertigen. Diejenigen, welche für ihn ſelbſt und für ſeinen Bruder beſtimt waren, wur-

den aus Thon geformt, der im Ofen gebrañt war; die übrigen hingegen waren blos an der Sonne getroknet. Hierauf wurden ſie alle in ein mit Waſſer angefülltes Gefäß geworfen. Natürlich wurden die leztern bald vom Waſſer aufgelöſet; die erſtern hingegen kamen empor [?] und ſo glükte dem Kreſphontes ſeine Liſt. Er blieb der erſte und nahm ſogleich von Mycenä Beſiz; Temenus erhielt Argos, und ihre beiden Neffen bekamen Lacedämon. Auf ſolche an der Sonne getroknete Looſtäfelchen ſpielt Sophokles an in ſeinem Trauerſpiele Ajax.

Dem zufolge würde die erſte Figur, welche die Hand in das Gefäß ſteken will, Kreſphontes, die andere ſein Bruder Temenus, die dritte jugendliche in voller Rüſtung aber ihr älterer Neffe ſein. An lezterer Figur bemerkt man das Gewand, welches die Alten unter dem Panzer trugen, und das von Linnen war. Die Säule, welche man auf andern geſchnittenen Steinen,[1]) wo eben dieſer Gegenſtand vorgeſtellt iſt, erblikt, köñte entweder andeuten, daß dieſes Ziehen des Looſes beim Grabmale des gedachten Ariſtodemus geſchehen ſei, oder auch, daß derſelbe ſchon todt war, als ſeine Brüder und Söhne dieſes Geſchäft vornahmen.

Das Gefäß, in welches die Looſtäfelchen geworfen wurden und das bei den Griechen und Hebräern καλπη hieß,[2]) hatte einen engen Hals, wie das hier vorgeſtellte, damit man nicht hineinſehen köñte, und war gerade ſo, wie es in einem von Athenäus aufbewahrten Räthſel beſchrieben iſt.[3])

1) [Gori Mus. Flor. t. 2. tab. 29. n. 2 — 3.]

2) Bochart. hieroz. part. 2. l. 2. c. 54. p. 656. Ejusd. Phal. et Can. p. 615.

3) L. 10. [c. 18. n. 71.]

Drittes Kapitel.

Chilo.

[Numero 165.]

Von dem Bruchſtüke einer Muſaik unter Numero 165 befindet ſich eine colorirte Zeichnung unter denjenigen, welche von dem verſtorbenen Marcheſe Capponi geſammelt worden, und izo in der vaticaniſchen Bibliothek ſind. Die Muſaik ſelbſt gehörte dem Herrn Bianchini.[1])

Der berühmte Spruch: ΓΝΩΘΙ CΑΥΤΟΝ, Kenne dich ſelbſt, den man noch ganz darauf lieſt, iſt von den meiſten Alten dem Chilo von Lacedämon beigelegt worden,[2]) welcher bekañtlich einer von den ſieben

1) [Sie iſt nunmehr zu Verona in der Kapitelsbibliothek der Domkirche. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts wurde ſie am Aventino in Rom ausgegraben an einer Stelle, wo wahrſcheinlich, wie andere ſehr ſchäzbare Kunſtwerke, die man dort fand, vermuthen laſſen, die Bibliothek des Pollio geſtanden hat, welche durch ihre Porträte berühmter Männer ſo ausgezeichnet war. Visconti (Iconogr. ancienne pl. 11.) gibt die Abbildung nach dem Originale.]

1) [Man glaubte, daß er dieſen Spruch, den man auch im Tempel zu Delphi las, gewählt habe, als derſelbe vom Orakel ertheilt worden. (Diog. Laërt. I. 40. Stob. serm. 21.) Cicero macht von demſelben eine in ſeinem Charakter liegende Anwendung: *Et illud γνωθι σαυτον noli putare ad arrogantiam minuendam solum esse dictum, verum etiam ut bona nostra norimus.* Ad Q. Frat. III. 6.]

Weiſen Griechenlands war.[1] Man kañ folglich den auf dieſer Muſaik abgebildeten Kopf, neben welchem jener Spruch befindlich iſt, für das Bildniß des gedachten Weiſen halten. Von den Bildniſſen der ſieben Weiſen überhaupt iſt uns keines bekañt als das des Thales in Marmor, welches aber nicht mehr in Rom befindlich iſt,[2] und das des Solon ebenfalls in Marmor, welches ſich in der Galerie des Großherzogs von Toſcana befindet;[3] endlich das des Pittakus, welches von einer Münze genommen iſt.[4] Dieſe Seltenheit iſt es gerade, welche das gegenwärtige Bruchſtük erhöht.

1) [Unter einem Bildniſſe deſſelben (Diog. Laërt. I. 73.) las man: „Er war durch ſeinen Verſtand der Erſte „unter den ſieben Weiſen.“ Um 556 vor Chriſti Geburt, war er erſter Ephorus zu Sparta und verſchied zu Olympia, wie Thales, in den Armen ſeines Sohnes, der im Fauſtkampf den Sieg davon getragen hatte.]

2) [Es war unächt; aber die ſchöne Dopelherme, die im Jahre 1780 zu Tivoli ausgegraben worden, ſtellt ſehr wahrſcheinlich Thales und Bias vor. (Visconti l. c. pl. 10.]

3) [Von Viſconti (l. c. pl. 10.) zum erſtenmal in Kupfer bekañt gemacht.]

4) [Die ſich im Münzkabinet zu Paris befindet und auf der Kehrſeite den Alkäus enthält. (Visc. l. c. pl. 3 et 11.) Eine Marmorbüſte Perianders nebſt Bruchſtüken der Büſten des Thales, Pittakos, Solon, Kleobulos und der angeführten Dopelherme des Bias und Thales wurden 1780 gleichfalls in den Ruinen des Landhauſes von Caſſius zu Tivoli aufgefunden. (Visc. l. c.]

Viertes Kapitel.

Phryno, der Feind des Pittakus.

[Numero 166.]

Es ſcheint mir, daß in der Figur mit einem Neze umgeben auf einer alten Paſte des ſchon mehrmal geprieſenen Herrn Chriſtian Dehn, unter Numero 166, der vom Pittakus, einem der ſieben Weiſen Griechenlands, auf dieſe Art beſiegte Phryno abgebildet ſei. Als nämlich beide über einen Zweikampf einig geworden, um den Streit über das Vorgebirg Sigeum unter ſich auszumachen: ſo bediente ſich Pittakus der Liſt, während des Kampfes ſeinem Gegner ein Nez überzuwerfen, worauf er ihn, da er ſich in daſſelbe verwikelte, beſiegt hat.[1] Man ſagt, daß daher die Gewohnheit der Retiarier, mit einem Neze gleichſam zur Schuzwehr bedekt zu ſtreiten, ihren Urſprung genommen habe. Da man nun in der gegenwärtigen Figur gerade das Gegentheil davon ſieht, indem dieſelbe das Nez mit dem Schwerte zu zerhauen ſucht, um ſich daraus loszumachen: ſo kañ durch dieſelbe kein Retiarier vorgeſtellt ſein; und da noch dazu die Figur nakt iſt, ſo wird es dadurch noch wahrſcheinlicher, daß der Gegenſtand eine Begebenheit

1) Strab. l. 13. [c. 1. §. 38.] Plutarch. de malign. Herodot. [t. 9. p. 405. edit. Reisk.] Polyæn. stratag. l. 1. c. 25.

aus der Zeit ſei, welche an das heroiſche Altertum gränzt, wo die Helden nakt vorgeſtellt wurden.[1])

1) [Auch der Grav Caylus hat dieſe Paſte bekañt gemacht und für einen Retiarius ausgegeben; allein die Retiarii führten kein Schwert, folglich kañ hier keiner derſelben vorgeſtellt ſein, weil die Figur ein Schwert hat. Aber auch Phryno ſoll es nicht ſein, weil ihn der Künſtler gewiß nicht ſizend würde gebildet haben, meint Viſconti, der ihn daher für einen durch den Retiarius in's Nez verwikelten Mirmillo erklärt. Aber, wie man unter Numero 197 ſieht, führten die Mirmillones ebenfalls kein Schwert, ſondern nur einen Dolch, und als Hauptwaffe die Furke; ſie waren ferner bekleidet und der Schild kam ihrem Gegner zu. Winckelmañs Erklärung iſt darum immer noch die wahrſcheinlichere, und der Grund Viſcontis, daß die Figur, weñ es Phryno wäre, nicht ſizend würde vorgeſtellt ſein, hält nicht einmal dem, welcher von der Naktheit, als einem Merkmal der heroiſchen Zeit, hergenommen iſt, das Gleichgewicht.]

Fünftes Kapitel.

Äſchylus.

[Numero 135.]

Sonderbar genug war der Tod des Dichters Äſchylus durch eine Schildkröte verurſacht, welche ein Adler, um die Schale derſelben zu zerſchmettern, aus der Höhe auf ſeinen Kopf herunterfallen ließ, weil er ihn, da er ganz kahl war, für einen Felſen hielt.[1] Dieſer Todesfall iſt nun, wie jederman ſogleich einſieht, auf der gegenwärtigen alten Paſte aus dem ſtoſchiſchen Kabinet unter Numero 167 vorgeſtellt.[2]

Die Autoren, welche dieſen Vorfall melden, ſagen nicht, daß derſelbe ſich zugetragen habe, als Äſchylus trank, wie er auf dieſem geſchnittenen Steine abgebildet iſt; man kañ indeſſen annehmen, daß der Künſtler, nicht damit zufrieden, uns den Adler mit der Schildkröte in den Krallen und über dem Dichter ſchwebend vorzuſtellen, auch noch das übergroße Vergnügen habe andeuten wollen, welches derſelbe am Trinken fand, worin er ſo weit ging, daß er kein Trauerſpiel verfertigen koñte, weñ er nicht vom Weine erhizt war.[3] Da nun hier

1) Stob. serm. 96. p. 528. Valer. Max. l. 9. c. 12.

2) [4 Kl. 1 Abth. 51 Num. Visconti l. c. pl. 3. Eine Statue deſſelben ſtand im Theater zu Athen (Pausan. I. 21.), die aber lange nach ſeinem Tode gemacht war.]

3) Plutarch. sympos. l. 1. quæst. 5. 7. 10. Lucian. encom. Demosth. [c. 15.] Athen. l. 10. [c. 7. n. 33.]

nichts zur Erklärung der Vorſtellung auf dieſer Paſte zu ſagen iſt, ſo will ich nur noch bemerken, daß die Benennung des Äſchylus der Figur eines tragiſchen Dichters im herculaniſchen Muſeo, der noch alle Haare auf dem Haupte und keinen Bart hat, ganz und gar nicht zukomme.[1])

1) Pitture d'Ercol. t. 4. tav. 41.

Sechſtes Kapitel.

Euripides.

[Numero 168.]

An der kleinen Statue in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, hier unter Numero 168, die zwar ohne Kopf und Hände gefunden, und ſo, wie man ſie hier ſieht, ergänzt worden iſt, bemerkt man indeſſen aus der Inſchrift des Fußgeſtelles, daß Euripides der tragiſche Dichter abgebildet ſei. Es fehlte übrigens noch daran der Theil des Marmors hinter dem Stuhle linker Hand, auf welchem man die Titel von eilf Trauerſpielen dieſes Dichters eingegraben ſieht. Aber zum guten Glüke fiel derſelbe in die Hände des Paters Contucci, ehmaligen Aufſehers des Kabinets im Collegio Romani. Es war nicht ſchwer einzuſehen, daß dieſes Bruchſtük zu jener kleinen Statue gehöre, indem alle Theile genau an einander paßten, als man beide Stüke zuſammenhielt. Eben ſo fehlt auch daran der untere Theil rechter Hand, der bis an das Fußgeſtelle geht. Was übrigens den Kopf betrift, ſo iſt derſelbe nach einer alten Büſte copirt worden, welche eben dieſen Dichter mit ſeinem in alter Manier eingegrabenen Namen vorſtellt und ſich im farneſiſchen Palaſt befindet, woſelbſt man noch zwei andere antike Büſten ſieht, die jener ſehr gleichen, aber keinen Namen an ſich haben.[1]) In Anſehung

1) [Das ſchönſte Bruſtbild des Euripides war früher im

des Mangels der Hände iſt zu bemerken, daß aus einigen an beſagter Figur übrig gebliebenen Stützen zu erſehen war, daß ſie ein langes Zepter in der Hand gehabt, ohngefähr wie dasjenige iſt, welches ein tragiſcher Dichter in einem weiſſen Talar auf dem oben angeführten alten Gemälde im herculaniſchen Muſeo in der Hand hält, welches Gemälde, nebſt noch drei andern von derſelben Größe, im Jahre 1761 beim Ausgraben des alten Herculanums entdeckt wurde, und ſchon lange von der Mauer in dem Zuſtande, wie man es fand, losgeriſſen war. 1) Indeſſen geht das obere Ende dieſes Zepters, das eine gelbe Farbe hat, nicht in eine Spize zu. Es iſt eine bekañte Sache, daß die tragiſchen Schauſpieler, weñ ſie Helden oder Könige vorſtellten, mit dem Zepter auf der Bühne erſchienen, ſo wie dagegen die komiſchen Schauſpieler mit einem kurzen Stabe auftraten, wie ich bei Numero 189 näher zeigen werde.

Beim Ergänzen hat man indeſſen der Figur unſeres Dichters ſtatt des Zepters einen Thyrſus in die Hand gegeben, und zwar vermöge eines griechiſchen Epigram̃s, das zum Lobe des Euripides gemacht iſt. 2) Überdies bekleidet Dionyſius von Byzanz den nämlichen Dichter mit dem ganzen Apparat des Bakchus; 3) vielleicht weil er ihn einſt

Kabinet der Akademie zu Mantua und kam nachher in's Muſeum Napoleon. (Visc. l. c.) Die angeführte Büſte aus dem farneſiſchen Palaſte wanderte nach Neapel, und man ſieht ſie bei Visconti (l. c.) nebſt einer ſehr ſchönen Gemme aus dem Kabinete Napoleons abgebildet.]

1) Pitture d'Ercol. t. 4. tav. 41.

2) [Analecta, t. 2. p. 457.]

3) [Ibid. t. 2. p. 243. Das Epigram̃ iſt von Addäos.]

in dieſem Aufzuge in irgend einer Statue geſehen hat; indem die Trauerſpiele unter dem beſondern Schuze des Bakchus aufgeführt wurden, welches auch häufig in ſeinen Tempeln zu geſchehen pflegte.[1]) Selbſt der Epheu war ſo zu ſagen den Trauerſpiel-dichtern geweiht; daher derſelbe auch in einem andern griechiſchen Epigram̄, welches Simonides zum Lobe des Sophokles verfertigt hat, das Beiwort ſcenisch erhält: σκηνιτης κισσος.[2])

Auf dem Fußgeſtelle zur Rechten lieſt man ΕΥΡΙ ..... Die andern fünf Buchſtaben aber, die zur Vollendung des Namens Euripides gehören, fehlten darauf, indem der übrige Theil ganz abgeſtoßen gefunden wurde. Der Titel der Trauerſpiele hinter der Figur auf dem Marmor, in alphabetiſcher Ordnung verzeichnet, ſind der Zahl nach ſechs und dreiſſig. Sie endigen indeſſen mit dem Buchſtaben O, ſo daß, weñ man noch zehen andere Titel dazu rechnet, als wie viele auf dem fehlenden Stüke rechter Hand noch ſtehen köñten, ſechs und vierzig heraus-kommen würden: woraus man ſchließen dürfte, daß die hier verzeichneten Trauerſpiele die auserleſenſten und mit dem meiſten Beifall gekrönten von den fünf und ſiebenzig, oder wie Andere wollen, von den zwei und neunzig ſeien, die dieſer Dichter verfertigt hat. Die ſechs und zwanzig Titel zur Rechten hat Ficoroni, aber unrichtig, bekañt gemacht;[3]) von der Figur ſelbſt ſcheint er keine Keñtniß gehabt zu haben, wiewohl er ſagt, daß dieſe Titel auf einem

1) Demosth. περι ειρην. p. 22.

2) [Analect. t. 2. p. 298. Das Epigram̄ iſt von Erykios.] Conf. Suid. v. ἄλοιτο it. βλαισος.

3) Mem. di Labic. p. 104.

Stüke Marmor verzeichnet ſeien, das zum Euripides gehöre.

Eines von den Trauerſpielen dieſes Dichters, mit der Überſchrift ΕΠΕΟΣ, welches aber eigentlich ΕΠΕΙΟΣ geſchrieben ſein ſollte, und das in dieſem Verzeichniſſe ſteht, iſt bis dahin noch nicht bekañt geweſen und von keinem Alten erwähnt worden. Der Verluſt dieſes Stükes iſt vielleicht mehr zu beklagen als irgend eines von denen, die nicht auf uns gekommen ſind, indem dieſer Gegenſtand von keinem andern Dichter auf die Bühne gebracht wurde. Der Inhalt deſſelben iſt indeſſen nicht ſo beſchaffen, daß man nicht errathen köñte, wie er ſein ſollte; nämlich Epeos, ein Sohn des Panopeius, König von Phocis in Griechenland, und ein Hauptanführer der Griechen im Kriege mit den Trojanern, machte ſich in dieſem Kriege weniger durch ſeine tapfern Thaten berühmt, als durch ſeine großen Einſichten in die Mechanik, worin er alle ſeine Zeitgenoſſen übertraf. Er war auch derjenige, der das hölzerne Pferd verfertigte, durch deſſen Hülfe Troja eingenommen wurde.

Ein anderes Trauerſpiel iſt in dieſem Verzeichniſſe wiederholt, nämlich die Antigone. Der in einem ſo kurzen Verzeichniſſe zweimal aufgeführte Name kañ hier wohl nicht als ein Verſehen oder als eine unnüze Wiederholung angeſehen werden; wahrſcheinlich iſt daher der nämliche Gegenſtand von unſerm Dichter zweimal, aber verſchieden, auf die Bühne gebracht worden; ſo wie es aus einer Stelle ſeiner Iphigenia, welche Älianus anführt,[1]) und die man vergebens in ſeinen beiden Trauerſpielen, mit dieſer Überſchrift ſucht, wahr

1) Hist. animal. l. 7. c. 9.

ſcheinlich wird, daß es ehemals noch eine dritte Iphigenia von ihm gegeben habe. Eben ſo hatte auch Äſchylus mehrere Trauerſpiele aus der Fabel des Prometheus gemacht.[1] Unter den verlornen Trauerſpielen des Sophokles findet ſich Amphitryon der Erſte und der Zweite, ſo wie auch zwei Lemnierinen. Unter den Luſtſpielen iſt der umgearbeitete und verbeſſerte Pluto des Ariſtophanes bekañt, vor deſſen Erſcheinung es ſchon ein früheres Stük unter demſelben Namen und von gleichem Inhalte gab, und eben ſo findet man auch, daß derſelbe Dichter in frühern Zeiten die Wolken, den Frieden und die Geſezgeberinen dopelt bearbeitet habe.[2] Ein anderer Luſtſpieldichter, Archippus aus Athen, ſchrieb gleichfalls zwei Luſtſpiele unter dem Titel Amphitryon. Eben ſo führt Eubulus zwei Luſtſpiele von einerlei Inhalte an, die beide die Überſchrift Damalis hatten. Auch findet man des erſten und zweiten Autolykus unter den Stüken des Luſtſpieldichters Eupolis, imgleichen der erſten und zweiten Epikleros[3] des Menanders Erwähnung gethan.[4] Der Beweggrund zur zweiten Bearbeitung ſolcher Stüke war, weñ der Beifall der erſten nicht mit der Erwartung des Verfaſſers oder der Zuhörer übereinſtimte; und dergleichen neu bearbeitete Schauſpiele nañte man alsdañ διεσκευασμενα und επιδιεσκευασμενα δραματα.

Die Schreibung einiger Titel dieſer Trauerſpiele weicht von der einmal angenommenen Regel ab, und

1) Casaubon. in Athen. l. 3. c. 9. p. 104.

2) Petit. miscel. l. 1. c. 6. p. 25. c. 8. p. 38.

3) [Die Enterbte.]

4) Casaubon. l. c. c. 23 et l. 3. c. 26. l. 14. c. 3. p. 563.

muß wohl zum Theil auf Rechnung der geringen Keñtniſſe des Künſtlers kommen. So iſt z. B. in dem Titel des Trauerſpiels ΑΛΕΣΑΝΔΡΟΣ der Buchſtabe Σ ſtatt eines Ξ geſezt. Von der Verwechſelung dieſer Buchſtaben in der lateiniſchen Sprache führt Dauſquejus verſchiedene Beiſpiele an. 1) Man braucht ſich hier gar nicht auf das Latein zu berufen; deñ im attiſchen Dialekte der griechiſchen Sprache ſieht man in den Wörtern, welche mit dem Vorworte συν zuſammengeſezt ſind, faſt immer ſtatt des Σ ein Ξ.

Die Titel der Trauerſpiele Iphigenia und Ino ſind auf unſerm Marmor ſtatt des einfachen Jota mit ΕΙ geſchrieben. Dergleichen Abweichungen kommen auf alten Steinen ſehr häufig vor, 2) und ſelbſt in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani iſt der alte Name des Iſokrates auf ſeiner Büſte ſtatt ΙϹΟΚΡΑΤΗϹ geſchrieben ΕΙϹΟΚΡΑΤΗϹ. 3) Das Wort ΤΟΙΧΟΣ, Mauer, iſt auf der Tabula Iliaca zweimal mit einem bloßen Jota: ΤΙΧΟΣ, geſchrieben; 4) wiewohl auch bisweilen die Dichter den Dopellaut ΕΙ des Sylbenmaßes wegen in den Selbſtlaut Ι verwandelt haben. So ſagt Äſchylus δυςχιμον, 5) da er doch hätte δυςχειμον ſchreiben ſollen; auſſerdem aber ſteht es noch bei manchen Wörtern in eines jeden Willkür, ob er ſie mit ΕΙ oder Ι ſchreiben will oder nicht. 6) Ich

1) Orthogr. p. 48.

2) Inscript. Triop. Herod. Attici. Vill. Borghes. v. 5. ϹΙϹΑϹΑ ſtatt ϹΕΙϹΑϹΑ.

3) [Visconti Iconogr. ancienne pl. 28.]

4) Lin. 17.

5) Sept. Theb. [v. 464.]

6) Apoll. Synt. l. 4. p. 334.

will nur noch bemerken, daß die lezte Sylbe in dem Worte ΒΕΛΛΕΡΟΦΟΝΤΗΣ nicht zu ſehen iſt, indem ſie von dem Arme der nach vorn gezeichneten Figur bedekt wird; ſo wie auch die lezte Sylbe des Wortes ΚΡΕΣΦΟΝΤΗΣ auf dem Marmor eben ſo fehlerhaft wie auf dem Kupfer geſchrieben ſteht.

Siebentes Kapitel.

Plato.

I.

[Numero 169.]

Verſchiedene Köpfe, welche dem hier unter Numero 169 aufgeſtellten Kopfe auf einem geſchnittenen Steine gleichen,[1]) ſind für Bildniſſe des Plato, wiewohl ohne hinlänglichen Grund, ausgegeben worden, weñ gleich der griechiſche Name Plato auf einem von dieſen Köpfen, der ſich im Muſeo Capitolino befindet, eingegraben iſt; deñ es erhellet aus mehrern Merkmalen, daß dieſes erſt in neuern Zeiten geſchehen ſei. Man weiß überdies, daß ein großer Theil unter den bärtigen Köpfen der Hermen Copien ſind, die von einem und demſelben Original genommen worden, und die man eher für eben ſo viele Gränzjupiter halten köñte. Unter mehrern in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albaṅi finden ſich gewiß über zwanzig, die einander auſſerordentlich gleichen.

Ich habe dieſes vorausgeſchikt, um zu bemerken, daß der Kopf auf unſerm geſchnittenen Steine der obigen Benennung des Plato inſofern einige Wahrſcheinlichkeit geben könne, da ihm hinter den Ohren zwei Schmetterlingsflügel, als Siñbilder der Seele hervorgehen; weil es bekaṅt iſt, daß Plato der

1) [Es beſaß ihn der Abate Crivelli, Agent des Biſchofes zu Salzburg in Rom.]

erſte unter den Heiden geweſen iſt, welcher die Unſterblichkeit der Seele ſchriftlich und mündlich vorgetragen hat;[1]) beſonders da das Kennzeichen der Flügel eine ſo bekante Sache iſt, daß man ſogar geglaubt hat, die Seele des Plato in zwei bloßen Flügeln ohne Kopf zu entdeken.[2])

Da nun dem ſo iſt, ſo könte unſer geflügelte Kopf ſich wohl durch das Prädicat der Seele des Plato unterſcheiden; und vielleicht iſt auch derjenige geflügelt geweſen, unter welchem das von Diogenes Laertius aufbewahrte Epigram geſchrieben ſtand:[3])

Ψυχης ειμι Πλατωνος αποπταμενης ες ολυμπον Εικων.

„Ich bin das Bild der Seele des Plato, die „zum Himmel emporgeflogen iſt.“

Übrigens gibt der Pater Montfaucon, um ſich leicht aus der Sache herauszuziehen, im Vertrauen auf die Leichtgläubigkeit ſeiner Leſer, einen von dieſen Platosköpfen für einen König der Parther aus.[4])

II.

[Numero 170.]

Die von Plato gelehrte Unſterblichkeit der Seele iſt der Gegeſtand des Nachdenkens eines Philoſophen,

1) Athen. l. 11. [c. 15. n. 117. Dawider ſehe man die Noten zum §. 173 des Verſuchs einer Allegorie.]

2) Bartoli Admir. antiq. tab. 74.

3) Vit. Plat. p. 189.

4) Antiq. expl. t. 3. p. 43 et 78.

der auf einer alten Paſte im ſtoſchiſchen Kabinet vorgeſtellt iſt, welche ich hier unter Numero 170 aufgeführt habe. Doch kañ es auch ſein, daß dieſe Figur den Plato ſelbſt vorſtellen ſoll. Der Todtenkopf, den man neben derſelben erblikt, ſcheint auf das zu deuten, was uns Plato erzählt, daß nämlich die Gedanken der wahren Weltweiſen ſich mit der Betrachtung des Todes (θανατȣσι[1]) beſchäftigten. Er führt zu dem Ende zwei Verſe aus dem Trauerſpiele des Euripides, Phryxus betitelt, an, welche in den Scholien eines Codex des Plato in der vaticaniſchen Bibliothek anders lauten, als in den Fragmenten des Dichters, welche Barneſius geſammelt hat, und wo dieſe Verſe ſo heiſſen:

Τις δ᾽ οιδεν ει το ζην μεν εϛι κατθανειν,
Το κατθανειν δε ζην κατονομαζεται.

Auch ſtim̃t Cicero mit dieſem Gedanken des Plato überein, indem er ſagt, das ganze Leben der Weltweiſen ſei nichts als eine immerwährende Betrachtung des Todes.[2])

Übrigens iſt der Schmetterling nicht weniger ein Siñbild der Unſterblichkeit der Seele, als ihrer Trennung vom Körper oder vom Haupte, wo dem Plato zufolge der vernünftige Theil des Menſchen ſeinen Wohnſiz hat.[3])

1) Gorg. p. 320.

2) Tuscul. quæst. l. 1. c. 30.

3) Diog. Laërt. in Plat. p. 205.

[Die Anſicht Viſcontis über die Köpfe mit Schmetterlingsflügeln findet man nebſt einigen andern Bemerkungen in einer Note zum §. 113 des Verſuchs einer Allegorie. — Die Marmorbüſte Platos aus der Galerie zu Florenz iſt abgebildet bei Viſconti. l. c. pl. 18.]

Achtes Kapitel.

Xenophon.

[Numero 171.]

Indem ich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani die edle Mine, den hohen Styl und die vorzügliche Kunſt der Herma, die ich unter Numero 171 aufgeſtellt habe, ſo wie den Olivenkranz, der das Haupt umgibt, betrachtete: koñte ich nicht umhin, zu glauben, daß Xenophon darunter abgebildet ſei; deñ es fiel mir dabei eine der berühmteſten Thaten dieſes großen Philoſophen und Feldherrn ein, welche faſt alle Autoren erzählen, die ſeiner gedenken.

Er verrichtete einſt ein Opfer und war gemäß dem heiligen Gebrauche mit einem Ölzweige bekränzt.[1] Vom plözlichen Schmerz durchdrungen, als man ihm die Nachricht von dem Tode ſeines jüngern Sohnes Gryllus brachte, welcher in der berühmten Schlacht bei Mantinea unter dem Heere der Thebaner gegen die Spartaner gefochten und ſein Leben eingebüßt hatte, riß er ſich den Kranz vom Haupte. Nachdem er aber gehört, daß derſelbe ſich in der Schlacht vor allen andern ausgezeichnet habe, ſezte er den Kranz wieder auf und vollbrachte, ohne ſich weiter ſtören zu laſſen, das Opfer.[2] Unter allen Thaten dieſes großen Mannes iſt keine berühm-

1) Philostrat. vit. Apollon. l. 7. c. 32. p. 311.

2) Diog. Laërt. l. 2. segm. 54. Conf. Menag. ad h. l. [Ælian. var. hist. III. 3. Stob. serm. 7. p. 90.]

ter, als die erwähnte, und keine zugleich geſchikter, in einer Figur deſſelben vorgeſtellt zu werden; ſo daß es wirklich ſcheint, der Künſtler habe ihn uns in dieſer Stellung ausdrüken wollen, damit wir ſagen möchten, es ſei die Figur Xenophons.

Meine Vermuthung beruhet indeſſen nicht auf dem Olivenkranze an und für ſich betrachtet; deñ es iſt ja bekañt, daß die Sieger in den panathenaiſchen Spielen zu Athen ebenfalls mit Olivenzweigen bekränzt wurden,[1] ſo wie auſſerdem die Überwinder in den olympiſchen Spielen Kränze von wilden Olivenzweigen erhielten:[2] ſondern ſie gründet ſich auf das Ausſehen eines eben ſo, wie der gegenwärtige, umkränzten Kopfes von einem ſchon bejahrten und ehrwürdigen Alter, welcher zuverläßig nicht eine Perſon vorſtellt, die zu ſolchen Spielen geſchikt iſt, als welche nur für junge Leute angeordnet waren. Auch den langen Bart, auf welchen ich gleichfalls merke, findet man nicht an andern Köpfen, die man ſonſt mit einem ſolchen Kranze geſchmükt ſieht. Man nehme dazu noch, daß die Sitte, mit einem derlei Kranze zu opfern,[3] ſehr wohl von Xenophon hat können beobachtet werden, da er von Geburt ein Athenienſer war, und vielleicht der Pallas, welche ſowohl für die Schuzgöttin Athens, als auch für die Erzeugerin des Ölbaums gehalten wurde, ein Opfer darbrachte. Selbſt auch die breiten Streifen, welche vom Kranze auf die Schultern herabhängen, tragen dazu bei, die Idee vom Bilde eines Opfernden in Anſehung unſerer Büſte zu beſtätigen, da die Kopfbinden, deren man ſich

1) Lucian. de gymnas. c. 9. Schol. Ariſtoph. Nub. v. 1001.

2) Pind. Olymp. III. v. 25.

3) Virg. Æn. l. 5. v. 774. Conf. l. 7. v. 418.

beim Opfern bediente, gerade in ſolchen Streifen beſtanden.[1])

Weñ man nun nebſt dieſen Muthmaßungen die wirklich ſchönen Züge im Geſichte dieſes Kopfes mit der Schilderung vergleicht, welche Diogenes Laertius vom Xenophon macht; weñ man ferner das hohe Alter, in welchem derſelbe ſein Leben endigte, in Erwägung zieht: ſo ſcheint es mir, daß man dieſe Herma mit mehr Wahrſcheinlichkeit auf ihn deuten könne, als dieſes der Fall bei vielen Bildniſſen iſt, denen Fulvio Orſini auf's Gerathewohl die Namen berühmter Männer unterlegt.[2])

1) Prudent. Apoth. p. 228.

2) [Der Kopf an dem vorgeblichen Xenophon iſt ganz idealiſch und kañ darum kein Bildniß ſein; Visconti hält ihn deßhalb für einen Herkules, der als Sieger in den olympiſchen Spielen mit Ölzweigen bekränzt vorgeſtellt ſei.]

Neuntes Kapitel.

Diogenes.

I.

[Numero 172 u. 173.]

Die Büſte und Figur, die ich hier unter Numero 172 und 173 aufſtelle, bringen uns den berühmten Philoſophen Diogenes in Erinnerung. Beide befinden ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Die Büſte iſt von einer andern Figur, welche das Seitenſtük zu der hier aufgeführten abgibt, genommen, und vergrößert vorgeſtellt, damit man ſich von dem Bildniſſe dieſes Cynikers eine deſto vollkommnere Idee machen könne; 1) beide Köpfe aber ſind einander ganz und gar ähnlich. 2) An der Figur, welche hier ganz in Kupfer geſtochen iſt, hat ſich auch der hintere Theil des Hundes erhalten, der ein gewöhn-

1) [Wir liefern die beſſern Abbildungen der Statue und ihres Kopfes nach Viscontis Ikonographie, und bemerken, daß der Kopf hier in der Größe ſeiner wirklichen Beſchaffenheit vorgeſtellt iſt. Bei dieſem Anlaſſe ſagt Visconti, der ſonſt ſo viele Achtung für Winckelmann zeigt, in Anſehung der *Monumenti: En général les planches de ce savant ouvrage sont peu soignées.*]

2) [Die zwei einander ganz ähnlichen Statuen des Diogenes mögen vielleicht Copien jener von Erzt ſein, die ihm zu Sinope (Diog. Laërt. VI. 78.) ſeine Mitbürger ſezen laſſen.]

liches Siñbild des Diogenes iſt;[1]) daher wir ſicherer ſind, daß dieſer Philoſoph auf unſern Denkmalen vorgeſtellt ſei, als wir es bei jenem Kopfe ſein können, der gar kein Attribut hat, und welchen Fulvio Orſini bekañt gemacht und für den Kopf des Diogenes ausgegeben hat. Ich möchte auch behaupten, daß die Statue eines cyniſchen Weltweiſen in natürlicher Größe, mit dem Mantel, der Taſche oder dem Brodſak und einem knotigen Stoke, den man in derſelben Villa ſieht, ebenfalls den Diogenes vorſtelle; woraus ich es aber am meiſten ſchließen ſollte, würde der Kopf ſein; allein dieſer iſt gerade neu angeſezt. Er hat indeſſen zu den Füßen Bücherrollen, was auf die große Menge von Schriften anſpielen köñte, welche dieſer Weltweiſe verfertigt hat;[2]) allein an dem Mantel unterſcheidet man nicht das, was Horatius ſagt:

. . . . . . *quem duplici panno patientia velat.*[3])

Man erſieht hieraus, daß die Cyniker weder Hemden noch Unterkleider trugen, und ſich mit einem gefütterten Mantel,[4]) *duplex* genañt, zu bedeken pflegten, ſo wie ohngefähr das Oberkleid Neſtors beſchaffen war, welches διπλη, dopelt, ge-

1) [Auf ſein Grabmal zu Korinth war ein Hund aus pariſchem Marmor geſezt (Diog. Laërt. VI. 78.), deſſen aber Pauſanias (II. 2.) nicht erwähnt, weil derſelbe wahrſcheinlich in der Zerſtörung unter Mummius verſchwunden, und in dem von Cäſar wieder aufgebauten Korinth nicht mehr zu ſehen war.]

2) Diog. Laërt. vit. Diogen. n. 80.

3) L. 1. epist. 17. v. 25.

4) [Oder wohl eher mit dem dopelt über einander geſchlagenen Mantel.]

nañt würde,[1]) und das er wegen ſeines hohen Alters trug.

In der Villa Medici ſieht man gleichfalls, in halb erhobener Arbeit, einen cyniſchen Philoſophen mit dem Brodſak an der linken Seite und mit einem Stoke in der Hand. Weñ auch dieſe Figur den Diogenes vorſtellen ſollte, ſo müßte er in ſeinen jüngern Jahren abgebildet ſein, in der Zeit, wo er ganz die Lebensart eines Philoſophen führte; welches noch mehr aus der Flaſche erhellet, die am Sake befeſtigt iſt, und die er wegwarf, als er ſah, wie ein junger Menſch ſeine flache Hand gleich einer Schale oder Muſchel (θεναρ) formte, um damit zum Trinken Waſſer zu ſchöpfen.[2])

II.

[Numero 174.]

Der folgende Marmor unter Numero 174, der ſich ebenfalls in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, ſoll die ſo berühmte Antwort andeuten, welche Diogenes einſt Alexander dem Großen gab.[3]) Als dieſer ihn nämlich in einem Faſſe von gebrañtem Thone, das nach der Sonne zu gerichtet war, fand

1) Ιλ. K. X. v. 134. [G. d. K. 6 B. 1 K. 30 §. Note.]

2) [Plutarchus, den der Autor citirt, iſt nicht der Währmañ des Ereigniſſes mit dem Becher; ſondern Diogenes Laertius (VI. 37.), Seneca (Epist. 90. §. 11.) und der h. Hieronymus (contra Jovin. 11. 14.) erzählen dieſes Hiſtörchen.]

3) [Wir liefern die Abbildung nach Zoega, wo man ſieht, daß die Figur Alexanders faſt ganz von einer neuern Hand ergänzt iſt.]

und fragte: ob er nichts von ihm zu wünſchen habe? ſo erhielt er die Antwort: „Nichts als daß du mir „ein wenig aus der Sonne geheſt.“ Der alte Künſtler hat dieſes Faß hier ſo vorgeſtellt, wie es von einem athenienſiſchen jungen Menſchen zerbrochen ward, der aber dafür eine öffentliche Züchtigung erleiden mußte, und ſo wie es vermittelſt zweier Querhölzer, welche die Geſtalt eines Schwalbenſchwanzes haben, wieder ausgebeſſert worden. Auch Juvenal ſcheint bei der Stelle, wo er von dem Faſſe eines Cynikers, das mit Blei zuſammengefügt ſei, redet 1) irgend ein altes Kunſtwerk vor Augen gehabt zu haben, auf welchem ebenfalls das zerbrochene und wieder ausgebeſſerte Faß des Diogenes vorgeſtellt geweſen. Übrigens beſſerten die Alten ihre Fäſſer gewöhnlich mit Blei aus, wie man aus mehrern, gleichfalls aus gebrañtem Thone geformten Fäſſern ſieht, welche Seine Eminenz der Herr Cardinal Alexander Albani aus den Trümmern der ehmaligen Stadt Antium hat ausgraben und in Antium ſelbſt unter vielen andern ſeiner Kunſtſachen aufſtellen laſſen. Im Jahre 1762 wurde ein ähnliches Faß zu Sezza ausgegraben, in deſſen Nachbarſchaft der berühmte Wein, den man *Cæcubum* nañte, wuchs, an welchem Faſſe das Blei, womit die Riſſe zuſammengefügt waren, funfzehn Pfunde ſchwer iſt.

Um aber wieder auf unſern Marmor zu kommen, ſo will ich nur noch anmerken, daß die Begebenheit, die ich darauf vorgeſtellt glaube, bei Korinth und zwar gerade auf der Erdenge vorfiel, wie es wenigſtens aus dem Arrianus erhellet. 2) Um den eigentlichen Schauplaz noch genauer zu beſtimmen, ſo

1) Sat. XIV. v. 310.

2) De expedit. Alex. l. 7. n. 2. p. 275.

war derſelbe ohnweit eines Gymnaſii, welches Kraneion hieß, wie Plutarchus,[1]) Diogenes Laertius[2]) nebſt Andern[3]) ſagen; und man annehmen kañ, daß es unter den Mauern der Stadt vorfiel, weñ man zu dem, was jene Autoren erwähnen, noch das gegenwärtige Kunſtwerk hinzufügt. In der Folge wurde nahe am Thore von Korinth unſerm Philoſophen auf Koſten der Stadt ein Grabmal errichtet, weil er dort ſeinen beſtändigen Aufenthalt gehabt hatte.[4]) Die Korinthier wollten ſein Andenken auch ſelbſt auf Denkmalen erhalten; deñ man findet mehrere Münzen, unter andern beſonders eine kleine von Erzt, mit dem Bildniß des Kaiſers Lucius Verus und der Figur unſeres Philoſophen, auf ſeinem Faſſe ſizend, auf der Kehrſeite.[5])

Was den auf unſerm Marmor abgebildeten Baum betrift, ſo findet man in keiner einzigen Nachricht, welche uns die Alten von der erwähnten Unterredung Alexanders des Großen mit Diogenes hinterlaſſen haben, deſſelben Erwähnung gethan. Da man nun auf andern Denkmalen eben ſo wie hier einen Baum aus einer Mauer hervorgehen ſieht, (wie z. B. auf dem unter Numero 93) ſo möchte ich dieſes für einen Einfall des Künſtlers halten, um nämlich auf eine angenehme Art die Einförmigkeit der Oberfläche der Mauer zu unterbrechen; wiewohl Pauſanias erzählt, daß die Mauer von

1) In Alex. [c. 14.]

2) Vit. Diog. n. 23. Dio Chryſost. orat. 4. p. 61.

3) [Pauſan. II. 2.]

4) Pauſan. l. 2. [c. 2.]

5) Boze réflex. sur une médaille de Luc. Ver. dans les Mém. de l'Acad. des Inscript. t. 19. p. 476.

Alalkomenä, einer Stadt in Böotien, durch einen Epheuzweig geſpalten waren.[1]

Menage[2] und Andere glauben, daß Diogenes nicht in einem Faſſe von gebrantem Thone, ſondern in einem hölzernen Faſſe gewohnt habe, weil ſie nicht begreifen, wie man ſich mit einem Faſſe von gebrantem Thone herumwälzen könne, wie dieſes doch bei Diogenes der Fall mit dem ſeinigen war. Man hat indeſſen von dieſen alten Fäſſern etliche gefunden, welche bis an drei Finger dik ſind und ſich daher nicht ſo leicht, und ſelbſt nicht mit Gewalt zerbrechen laſſen. Es exiſtirt z. B. eines in der oben erwähnten Villa, das funfzehn Eimer in ſich faßte, welches Maß alſo darauf bemerkt iſt:

AMP. XVIII.

NESSVS.

Vergleicht man dieſes genau mit unſerm heutigen Maße, ſo macht es ohngefähr anderthalb römiſche Tonnen.

Auf dem Faſſe des Diogenes erſcheint, wie auf andern Denkmalen, welche denſelben Gegenſtand vorſtellen, ein Hund, als Anſpielung auf den dieſem Philoſophen gegebenen Beinamen eines Cynikers.[3] So war auch auf eine, auf ſeinem Grabmal ſtehende Säule ein Hund von pariſchem Marmor geſezt:

1) L. 9. [c. 33. in fin.]

2) Observat. in Laërt. p. 234.

3) Spon. miscell. p. 126. La Chauss. gemm. tab. 127. [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 4 Kl. 1 Abth. 84 Num.]

Zehntes Kapitel.

Alexander der Große.

[Numero 175.]

Das Bildniß Alexanders des Großen, unter Numero 175, über Lebensgröße in einem vorzüglich ſchönen Kopfe abgebildet und im Muſeo Capitolino befindlich, iſt auch aus ſeinen Münzen bekañt; allein aus dem darauf geprägten Profile kañ man ſich keinen genauen und klaren Begrif von ſeinem Geſichte machen, wie man es an gegenwärtigem Kopfe ſieht. Er gibt jenem größern Kopfe eben dieſes Königs, der in der Galerie des Großherzogs von Toſcana aufbewahrt wird, weder in Abſicht auf die Schönheit der Geſichtsbildung, noch auf die Vollendung der Arbeit das Geringſte nach; ja er übertrift jenen vielmehr noch in Anſehung der guten Erhaltung, indem die Oberfläche des unſrigen noch ganz glatt, jener hingegen durch das Reiben etwas rauh geworden iſt. 1)

1) [Die Schönheit des capitoliniſchen Alexanders iſt hier überſchäzt, und einige halten ihn für einen Kopf des Sonnengottes. Das ſchönſte Bruſtbild Alexanders iſt die 2 Fuß hohe Herma aus penteliſchem Marmor, welche im Jahre 1779 durch den ſpaniſchen Geſandten Azara in den Nachgrabungen bei Tivoli gefunden worden. Die Ähnlichkeit des Marmors und der Arbeit, die man daran in Vergleichung mit den Büſten des Perikles, der ſieben Weiſen :c. welche in den Ruinen des Landhauſes von Caſſius gefunden

In der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani findet ſich eine heroiſche Statue in mehr als natürlicher Größe mit einem nachgemachten Kopfe Alexanders ſchon in ziemlich mänlichem Alter, mit einem Helme. Die einzige ächte und ganze Statue dieſes Königs, die ihn ohngefähr in demſelben Alter, wie der capitoliniſche Kopf, vorſtellt, iſt meines Wiſſens diejenige, welche im Palaſte des Herrn Marcheſe Rondinini zu ſehen iſt. Ich nenne ſie die einzige ächte Statue Alexanders, weil der an allen Seiten noch völlig unverſehrte Kopf niemals von der Büſte abgenommen war. Alexander iſt darin etwas gebükt und den einen Ellenbogen auf die rechte Seite geſtüzt vorgeſtellt.

Das gewöhnliche und bekañte Merkmal der Bildniſſe Alexanders des Großen in Marmor iſt der etwas nach der linken Schulter zu geneigte Kopf, welches auch ſchon von Plutarchus an deſſen Bildniſſen bemerkt worden iſt.[1]) Ein anderes weniger bemerktes Keñzeichen an ihm iſt der nach oben zu gerichtete Blik der Augen, womit ihn auch Lyſippus abgebildet hatte: ες Δια λευσσων, gegen Jupiter aufblikend.[2]) Ähnlich war der Blik einer Statue Neoptolems, von Andern Pyrrhus genañt, des Achilles Sohn, welche in Conſtantinopel ſtand.[3]) Eben ſo wenig hat man bisher auf das

worden, laſſen Visconti vermuthen, daß dieſe Kunſtwerke ſämtlich gegen die lezte Zeit des römiſchen Freiſtaats in Athen für reiche Römer, zur Verſchönerung ihrer prächtigen Villen, nach vorzüglichen Originalbildniſſen ſeien copirt worden. (Conf. Cic. ad Att. I. 4. 8. 9. 10.]

1) [In Alex. c. 4. De fortitud. Alex. orat. 2. p. 335. edit. Reisk.]

2) [Analecta, t. 2. p. 58.]

3) [Ibid. t. 1. p. 142.]

Herabfallen der Haare an der Stirn gemerkt, welches ganz der Anordnung der Haare an den Abbildungen Jupiters gleicht, wie ich in der vorläufigen Abhandlung [1]) gezeigt habe; eine Anordnung, vor welcher der Künſtler, der den in beſagter Villa exiſtirenden Kopf gearbeitet, ſo viel Ehrfurcht gehabt hatte, daß er des Helms ohngeachtet, der den Kopf bedekt, dieſelbe doch den Augen ſichtbar zu machen ſuchte. Warum iſt nun aber wohl dieſe Ähnlichkeit der Haare auf der Stirne Alexanders mit jenen des Jupiters von den alten Künſtlern ſo ſehr beobachtet worden? — Meiner Meinung nach ohne Zweifel, um auf die Behauptung Alexanders anzuſpielen, daß er ein Sohn Jupiters ſei. Ich möchte dem zufolge noch annehmen, daß ſelbſt Lyſippus der Statue, die er von dieſem Helden mit allen Attributen Jupiters verfertigte, alles, wovon hier die Rede iſt, und namentlich die Geſichtszüge Jupiters gegeben habe, ſo daß der Vorſaz, dieſes ganz oder zum Theil zu befolgen, auf alle Künſtler nach Lyſippus übergegangen ſei.

1) [4 K. §. 127. G. d. K. 10 B. 1 K. 30 §.]

Eilftes Kapitel.

Scipio Africanus.

[Numero 176.]

Der Kopf des geſchnittenen Steins, der in Rom im Kabinet des Fürſten von Piombino befindlich und von mir unter Numero 176 aufgeſtellt iſt, gleichet ſowohl in Anſehung der Geſichtszüge als auch der Wunde, die er am Hirnſchädel hat und die wie ein kreuzweiſer Einſchnitt ausſieht, ausserordentlich jenen Köpfen, die unter dem Namen des Scipio Africanus, und zwar des Erſten dieſes Namens, bekañt ſind; wovon ſich unter andern einer von grünem Baſalt im Hauſe Roſpiglioſi befindet, welcher der ſchönſte und berühmteſte darunter iſt. [1]) Fabri, der Commentator zu den von Fulvio Orſini geſammelten Bildniſſen berühmter Männer, behauptet, [2]) daß dieſer Kopf zu Patria gefunden worden ſei, wo das alte Liternum gelegen habe, und Scipio bekañtlich auf einer Villa ſeine Tage beſchloß. Fünf andere marmorne Köpfe, welche auch die erwähnte Wunde an ſich haben, ſind ebenfalls lauter Abbildungen deſſelben Scipio. Der eine davon befindet ſich im Muſeo Capitolino; der zweite im Hauſe Barberini, der dritte in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani; der vierte im Kabinet Sei-

1) [Man ſehe G. d. K. 11 B. 1 K. 2—3 §.].

2) [Num. 49. p. 29.]

ner Durchlaucht des Erbprinzen Karl von Braunſchweig, welchen er in Rom gekauft hat, und der fünfte endlich von Erzt im herculaniſchen Muſeo. Noch iſt ein vortreflicher Cameo, den Mylord Forbich beſizt, unſerm geſchnittenen Steine ſehr ähnlich und auch an ihm bemerkt man das Zeichen der Wunde eben ſo, wie an den angeführten Köpfen.

In Abſicht auf die Benennung des erſtern dieſer Köpfe hält ſich Fabri an die Stelle des Plinius, wo er ſagt, daß Scipio Africanus der erſte geweſen ſei, der ſich alle Tage den Bart habe ſcheeren laſſen: *Primus omnium radi quotidie instituit Africanus Sequens.* 1) Jederman ſieht indeſſen leicht ein, daß hier die Rede vom zweiten Scipio iſt, der ebenfalls den Beinamen Africanus führte, wie Aulus Gellius bezeugt. 2) Man muß übrigens dieſes dem Fabri nicht als Unwiſſenheit, ſondern als Bosheit anrechnen; indem er wünſchte, daß jederman glauben möchte, der zu Patria oder Literum, wie ich oben ſagte, gefundene Kopf ſei der Kopf des ältern Scipio, zu welchem Ende er auch das Wort *Sequens,* welches der Zweite bedeutet, aus der Stelle des Plinius ausgelaſſen hat. Da nun überdies noch die langen Haare, welche dem Bericht des T. Livius zufolge der ältere Scipio trug, 3) ſich mit dieſem abgeſchornen Kopfe nicht reimen: ſo wird die Wahrſcheinlichkeit für den jüngern um ſo viel größer. Wollte man nun auch annehmen, daß die von Fabri gegebene Nachricht von dem Orte der Entdekung dieſes Kopfes wahr ſei: ſo würde man ſagen müßen,

1) L. 7. c. 59. [sect. 59.]

2) Noct. Att. l. 3. c. 4.

3) L. 28. c. 35.

daß auch dieſer jüngere Scipio Herr eben derſelben Villa geweſen ſei.

Aus Nachahmung der Köpfe des Scipio pflegten die Freunde des Kaiſers Marcus Aurelius ſich den Kopf bis auf die Haut abzuſcheeren, wie Galenus bezeugt;[1]) und Celſus der Arzt gibt die Vorſchrift, ſich den Kopf ſcheeren zu laſſen, beſonders weñ man triefende Augen habe.[2])

Übrigens hat der Kopf, den man auf einem geſchnittenen Steine im Kabinet des Königs von Frankreich gleichfalls mit dem Namen des Scipio ſieht, ſehr wenig oder gar keine Ähnlichkeit mit unſerer Abbildung;[3]) ſo daß er, weñ er nicht ſpäter geſchnittten worden, den ältern dieſes Namens vorſtellen köñte.[4])

1) Epid. l. 4. c. 6. aphor. 9.

2) L. 2. c. 6. n. 15. Conf. Bartholin. epist. centur. 3. p. 280.

3) Mariett. pierr. gravées.

4) [Auf einem Gemälde im herculaniſchen Muſeo mit Figuren in halber Lebensgröße (Visconti Iconogr. pl. 56.), welches die Hochzeitfeier des Maſiniſſa mit der Sophoniſbe vorſtellt, ſieht man ebenfalls ſehr keñbar noch das Geſicht und die Bruſt des herzugeeilten Scipio, der die Heirath mißbilligte.]

Zwölftes Kapitel.

Livia und Octavia.

[Numero 177.]

Weñ gleich das alte Gemälde, das in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani aufbewahrt wird, bereits in dem Anhange zu der neuen Ausgabe der von Bartoli in Kupfer geſtochenen alten Gemälde vorkömt: ſo habe ich doch, um den Inhalt deſſelben zu erforſchen, nicht für überflüſſig gehalten, eine neue Zeichnung davon unter Numero 177 zu liefern.

Daß es kein bloßes Product der Einbildung ſei, ſcheint mir ganz ausgemacht; aber eben ſo ausgemacht kömt es mir auch vor, daß der Künſtler keinen Gegenſtand aus der alten Fabel habe vorſtellen wollen, indem man in den Geſichtszügen der Figuren etwas bemerkt, das einem wirklichen Bildniſſe ähnlich zu ſein ſcheint. Der Ort ſelbſt, wo dieſes Gemälde gefunden worden, nämlich am Fuße des palatiniſchen Berges, gibt mir eine Vermuthung an die Hand, welche wenigſtens dazu dienen kan, die Vorſtellung deſſelben nicht ohne einige Bemerkung zu laſſen.

Es komt mir vor, als ſähe man darauf die Livia, Gemahlin des Auguſtus, und die Octavia, deſſen Schweſter, wie ſie dem Mars ein Opfer bringen, und zwar nach der Schilderung des Horatius, wo er bei Gelegenheit der glüklichen Rükkunft des Auguſtus aus Spanien ſagt:

Unico gaudens mulier marito
Prodeat, castis operata sacris,
Et soror clari ducis. [1])

Ein ſolches Opfer war meiner Meinung nach dasienige, welches die römiſchen Weiber am erſten Tage des Monats März bei Gelegenheit ihres beſondern Feſtes, welches Matronalia hieß, weil kein Mañ dabei anweſend ſein durfte, vorzunehmen pflegten.[2]) Die Gottheit, welche ſie hiebei verehrten, war Mars ſelbſt. Dieſes geſchah indeſſen nicht etwa von den römiſchen Frauen allein; ſondern auch von denen in der Stadt Argos.[3]) Nun trägt die Figur, welche ich für die Octavia halte, auf einer Schüſſel etwas, das wie Feigen ausſieht; dieſe Früchte aber wurden unter die Sachen gerechnet, welche die von der Peſt oder andern Krankheiten ſchwer heimgeſuchten Städte den Göttern als Sühnopfer darbrachten.[4])

Mars hat eine Keule, die mit Spizen verſehen iſt, in der Hand, und eine Sturmhaube auf dem Kopfe, wodurch man ihn vom Herkules unterſchied. Es iſt indeſſen wirklich etwas Sonderbares, den Mars hier mit einer Keule bewafnet zu ſehen, und zwar gerade von ſolcher Form, welche die Waffen der Aſſyrier[5]) und Äthiopier[6]) in dem Feldzuge des Xerxes gegen Griechenland hatten, und

1) L. 3. od. 14. v. 5.

2) Ovid. fast. l. 3. v. 167 — 258.

3) Plutarch. de mulier. virt. p. 437. [t. 7. p. 11. edit. Reisk. In Argos war es ein anderes Feſt.]

4) Eustath. in Οδυσσ. H. VII. v. 121. Tzetz. Chil. l. 5. c. 23. v. 732.

) Herodot. l. 7. [c. 63.]

6) Ibid. [c. 69.]

welches diejenige zu ſein ſcheint, welche Arrianus Beile mit Spizen verſehen neñt: πελεκεις μικρους παντοθεν εν κυκλω ακωκας εχοντες, [1]) wiewohl auch auf der trajaniſchen Säule die Dacier mit Keulen, jedoch ohne Spizen, kämpfen. Überdies nim̃t man auf eben der Säule unter den Kriegszeichen der Römer Gottheiten mit der Keule wahr, welche, wie ich glaube, eher den Mars als den Herkules bedeuten. Der bei den Opfern gebräuchlichen Feuerbeken findet man bei den Autoren häufig Erwähnung gethan. [2])

1) Tact. p. 17.

2) Plin. l. 22. c. 6. [sect. 6.]

Dreizehntes Kapitel.

Opfer des Titus Veſpaſianus

[Numero 178.]

Das unter Numero 178 aufgeſtellte Basrelief, welches dem engliſchen Bildhauer Herrn Nollekens in Rom gehört, ſcheint mir ein vom Kaiſer Titus Veſpaſianus verrichtetes Opfer vorzuſtellen; wenigſtens gleichet ihm die Hauptfigur auf dieſem Marmor auſſerordentlich. 1)

Er erſcheint hier in der Amtsverrichtung des Pontifex Maximus, mit über den Kopf gezogener Toga, wie es bei allen Opfern gebräuchlich war; diejenigen allein ausgenommen, welche dem Saturnus gebracht wurden, wie ich ſchon oben bemerkt habe. 2) Dasjenige, welches auf unſerm Marmor vorgeſtellt iſt, beſteht in Darbringung von Früchten, die auf den Altar gelegt ſind, und in einer Libation. Es ſcheint hieraus zu erhellen, daß der Kaiſer Titus bei den öffentlichen Opfern die Frugalität beobachtet habe, welche in den älteſten Zeiten, 3) be-

1) [Ob aber die Zeichnung auch genau iſt? — Die Figuren mit Bärten machen das Denkmal verdächtig, weil ſonſt nur Lictoren und andere Perſonen niedern Ranges mit ungeſchornem Kinne vorkommen.]

2) Appian. Εμφυλ. l. 1. p. 168. [Plutarch. quæst. Rom. t. 7. p. 80—81. edit. Reisk.]

3) Aristot ad Nicomach. l. 8. c. 11.

ſonders bei den Römern, [1]) bei ſolchen Opfern gewöhnlich war, und zu den Zeiten des Dionyſius von Halikarnaß in Anſehung der häuslichen Opfer noch zu Rom dauerte, als welche ſich lediglich auf Früchte und andere Dinge von geringem Werthe einſchränkten. [2]) Ich will indeſſen nicht behaupten, daß dasjenige Opfer, welches dieſer Kaiſer dem Gott Terminus brachte, auch ſo frugal war, welchem Gott man gewöhnlich nichts als Früchte und Mehl zu opfern pflegte, [3]) welches Plato ἁγνα θυματα, sacrificia pura, nent. [4]) Vielleicht könte man auch ſagen, daß der Künſtler, da ihm die Enge des Raums nicht erlaubt habe, ein Opfer von Thieren mit dem ganzen dazu erforderlichen Apparate vorzuſtellen, lieber ein Opfer nach der Idee der in den älteſten Zeiten üblichen Opfer habe abbilden wollen.

Sowohl der Kaiſer, als alle übrigen Perſonen, welche dem Opfer beiwohnen, haben Lorbeerkränze um das Haupt, zufolge der bei den Römern üblichen heiligen Gebräuche. [5]) Man ſieht hier bei unſerm Opfer auch zwei Camillos ihren Dienſt verrichten; der eine nämlich hält die Rauchpfanne, der andere hingegen das Gutturnium oder das Geſchirr, aus welchem das Trankopfer in die Schale gegoſſen wurde; da hingegen bei andern Opfern, die auf verſchiedenen Basreliefs vorgeſtellt ſind, nur ein einziger Camillus mit der Rauchpfanne in der Hand vorkomt. [6]) Dieſe Camilli waren freigeborne, noch nicht

1) Plutarch. in Num. [c. 8.]

2) Antiq. Rom. l. 2. p. 91.

3) Ibid. p. 128.

4) Leg. l. 6. p. 567. edit. Basil.

5) Paschal. de coron. l. 4. c. 14. p. 249.

6) Bartoli Admirand. ant. tav. 9.

mañbare Jünglinge, welche dieſen Namen von ihren Dienſtverrichtungen trugen; deñ minister und camillus ſind Synonyma. Sie hatten ein aufgeſchürztes Kleid an, ſo wie ſie hier abgebildet ſind, und dem gemäß, was oben bei Numero 16 geſagt worden iſt. Neben der Perſon, welche das Opfer verrichtet, ſteht der Pfeifer, der auf zwei Pfeifen bläſt, welchen man auch bei den Opfern des Marcus Aurelius auf dem Campidoglio und des Trajanus auf ſeiner Säule wahrnimt.

Die drei Perſonen mit Bärten ſind entweder Prieſter oder Kriegstribunen, welche nach der Gewohnheit der übrigen Soldaten den Bart hegten, [1]) da hingegen die übrigen Römer in dieſen Zeiten, Philoſophen ausgenommen, [2]) den Bart ſcheeren ließen, um ſich vielleicht auch dadurch von den barbariſchen Völkern zu unterſcheiden. [3])

Es ſind zwei Lictoren bei dem Opfer zugegen, ſo wie auch der Flamen Dialis den ſeinigen bei Opfern hatte, [4]) und durch die auf unſerm Marmor, ſo wie durch die auf einigen conſulariſchen Münzen, werden diejenigen zwölf Lictoren angedeutet, welche bei feierlichen Gelegenheiten vor der Perſon des Kaiſers hergingen. [5]) Dieſe öffentlichen Bedienten haben auf allen Kunſtwerken, wo ſie erſcheinen, wie z. B. drei dergleichen in erhobener Arbeit im Hauſe Nari, keinen Bart, wohl aber einen Lorbeerkranz. Die Fasces, welche ſie auf unſerm Marmor

1) Spartian. Hadrian. p. 5.

2) Philostrat. vit. Apollon. l. 7. c. 34.

3) Conf. Sueton. in Jul. c. 17. Caligul. c. 2.

4) Ovid. fast. l. 2. v. 23.

5) Dio Cass. l. 53. p. 327.

tragen, ſind laureati,[1]) dergleichen den Kaiſern vorgetragen wurden, und führten ihren Namen daher, weil an dem obern Ende derſelben Lorbeerzweige befeſtigt waren. Weñ ich mich nicht irre, ſo iſt dieſes noch von keinem Gelehrten bemerkt worden, um die Benennung ſolcher Faſces und verſchiedene Stellen in den alten Autoren, wo von dem darauf befeſtigten Lorbeerzweige die Rede iſt, zu erklären;[2]) wiewohl man dieſe Zweige auf ähnliche Art an der Spize der Faſces in dem auf des Titus Veſpaſianus Bogen vorgeſtellten Triumphe hervorragen ſieht. Dem ohngeachtet hat doch Bartoli dieſe Zweige nicht bemerkt, und ſie eben ſo wenig auf dem von gedachtem Triumphbogen gelieferten Kupfer ſichtbar gemacht. Da eben dieſer Bartoli die Lorbeerblätter nicht zu unterſcheiden wußte, welche man an dem obern Theile ähnlicher Faſces ſieht, die an dem Pilaſter eines Bogens auf einem der groſſen Basreliefs im Campidoglio zu ſehen ſind, worauf der Triumph des Marcus Aurelius vorgeſtellt iſt: ſo hat er ſie unbeſtiṁt gelaſſen. Dieſe Faſces ſind indeſſen noch auſſerdem der Aufmerkſamkeit der Gelehrten würdig, indem ſie auf die alte Gewohnheit anzuſpielen ſcheinen, vermöge welcher ſie an das Haus der Conſuln angeheftet wurden, und folglich die Stellen der alten Autoren erläutern können, wo dieſer Gewohnheit erwähnt wird.[3]) Man muß übrigens noch die fasces laureatos von denen unterſcheiden, an welchen Lorbeerkränze aufgehängt waren, dergleichen man auf einigen Münzen ſieht.[4])

1) Cic. de Divinat. l. 1. c. 28.

2) Cæs. de bello civ. l. 3. c. 71. Tacit. annal. l. 13. c. 9.

3) Conf. Sagittar. de jan. veter. c. 33. §. 2.

4) Spanhem. de præst. num. t. 2. p. 88.

An den Beilen unſerer Faſces, ſo wie an vielen andern, bei welchen ſich Beile befinden, bemerkt man einen erhabenen Rand, ſtatt daß derſelbe bei andern nach innen zu gezähnelt iſt. Ein ſolcher Rand deutet ohngefähr ein ledernes Futteral an, womit dieſe Beile bedekt wurden, ſo wie es noch in der preußiſchen Armee bei den Zimmerleuten unter den Grenadieren gebräuchlich iſt, welche auf dem Marſche die Axte, womit ſie bewafnet ſind, mit einem Futterale bedeken, welches ſowohl über das Eiſen, als über den Stiel geht. Daß es übrigens, wenigſtens zu den Zeiten der Kaiſer, etwas ganz Gewöhnliches war, die Beile der Faſces zu bedeken, iſt daher wahrſcheinlich, daß einige von Silber waren,[1] ſo wie es ſich auch aus den Futteralen ſchließen läßt, womit die Waffen bei den alten Griechen und Römern verſehen waren, welche ſie ſo lange eingewikelt ließen, bis die Stunde des Kampfes erſchien, wo dañ der Überzug abgenommen wurde.[2]

Es iſt übrigens bekañt, daß die Griechen das Futteral des Schildes σαγμα[3] und das des Helmes λοφειον[4] nañten; jedoch finden wir weder bei den Griechen noch bei den Römern das Futteral der erwähnten Beile benañt. Der auf dieſe Art bedekte Helm hing den Kriegern an der Seite herab, wie es auf der trajaniſchen Säule ausgedrükt iſt, und wie die preußiſchen Grenadiere, mit dem Hut auf dem Kopfe, ihre ſchweren Müzen auf dem Zuge tragen.

Die lezte weibliche Figur linker Hand, mit halb

1) [Analecta, t. 2. p. 502.]

2) Conf. Casaubon. ad Sueton. Cæs. c. 67.

3) Pollux, l. 7. segm. 157.

4) Id. l. 10. segm. 142.

entblößter Bruſt und mit dem Helme auf dem Kopfe muß wohl die Göttin Roma vorſtellen, indem ſie eben ſo mit einer bloßen Schulter auf einem der oben erwähnten großen Basreliefs im Campidoglio, welche von einem Triumphbogen des Marcus Aurelius genommen ſind, abgebildet iſt, wie ſie dieſem Kaiſer die Kugel zuſtellt, die ſein Reich bedeutet. 1)

1) Bartoli Admir. ant. tab. 6.

Vierzehntes Kapitel.

Antinous.

[Numero 179 u. 180.]

Größer, ſchöner und beſſer erhalten, als der Kopf des Antinous, den ich unter Numero 179 aufſtelle, und deſſen Original von pariſchem Marmor in der Villa Mondragone zu Fraſcati ſteht, iſt, glaube ich, nirgends zu finden. Er iſt koloſſal, und weñ man noch das unter Numero 180 aufgeführte Bruſtbild eben dieſes Antinous, das ſich auf einem Basrelief Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, dazu nimt: ſo kañ man dieſe beiden Werke als das höchſte Streben betrachten, zu welchem ſich die Kunſt in den Zeiten des Kaiſers Hadrianus emporgeſchwungen hat. 1)

Da der pariſche Marmor, aus welchem, wie ich ſchon bemerkt habe, der mit Numero 179 bezeichnete Kopf verfertigt iſt, eine Farbe hat, die der natürlichen Farbe des Fleiſches und der Haut ſehr nahe komt: ſo hat der Künſtler, um dem Augapfel gleichfalls eine ziemliche Farbe zu geben, ſich des andern Marmors bedient, den man gemeiniglich Palombino neñt, und der in der Weiſſe mit der Milch wetteifert. Von dieſem Marmor nun hat er einen Augapfel in das Hohle des Auges eingeſezt. Da indeſſen das Weiſſe oder die Hornhaut des Augapfels zwar eine weiſſe, aber doch mit etwas Blau

1) [G. d. K. 12 B. 1 K. 15 — 20 §.]

vermiſchte Farbe zu haben pflegt, und ich um den Augapfel herum, d. h. an den Gränzen der Augenlieder, ein ſehr dünnes Blech von Silber, das mit dem Augapfel ſelbſt eingeſezt iſt, wahrnahm: ſo gerieth ich auf den Gedanken, daß der Künſtler mit einem ſolchen feinen Silberblättchen den Augapfel ſelbſt überzogen gehabt und ſo überkleidet in die Augenhöhle eingeſezt habe, damit die auf ſolche Art bekleidete Hornhaut der oben erwähnten natürlichen Farbe deſto näher kommen möchte. In dem Augapfel ſelbſt ſieht man eine Höhlung ſtatt des Sterns und in der Mitte dieſer Höhlung befindet ſich in der Rundung herum eine andere noch tiefere; ſo daß man leicht vermuthen kan̄, es ſeien in dieſen beiden Höhlungen edle Steine eingeſezt geweſen, von denen der eine die Farbe des Augenſterns von Antinous, der andere aber die der Pupille oder Linſe gehabt hatte. Auf eben ſolche Art iſt man in Anſehung der Augen auch mit einer Muſe, gleichfalls von Marmor und mehr als natürlicher Größe, verfahren, die man mit der Leyer in der Hand im Hauſe Barberini ſehen kan̄.1)

Dieſes iſt indeſſen nicht auf meinem Kupfer zu ſehen, da es der Zeichnung entgehen muß. Ich hätte mich begnügt, ſowohl das eine als das andere Denkmal in genauern Zeichnungen und ohne ein Wort darüber zu ſagen, bekan̄t zu machen, wo ſodan̄ der Anblik des Kupfers über alles, was man daran ſieht, hätte urtheilen laſſen. Allein der erwähnte Kopf hat ein beſonderes Merkmal, welches nicht blos verdient geſehen zu werden, ſondern von welchem man auch ſprechen muß; theils weil ſo Wenige es bemerkt haben, theils weil es vielleicht kein einziger von denen, die es ſahen, verſtanden hat.

1) [G. d. K. 5 B. 5 K. 21 §. 7 B. 2 K. 13 §.]

Das Merkmal, von welchem ich rede, iſt das Gewinde, welches dieſen Kopf wie eine Schlange gekrümt umgibt, und das Löcher hat, die gewiß hier angebracht ſind, um darin das noch Fehlende des Kranzes zu befeſtigen, wovon das ſo gekrümte Gewinde gleichſam der Stiel oder vielmehr die Unterlage bildet. Das, was in dieſen Löchern befeſtigt werden ſollte, kañ man, wie ich glaube, am beſten aus dem Blumengewinde erſehen, welches das Haar des Antinous auf dem beigefügten und mit Numero 180 bezeichneten Marmor umgibt; wiewohl Venuti in ſeinem Commentar, den er über eben dieſes Basrelief herausgegeben, ſich eben ſo wenig darauf eingelaſſen hat, obgleich dieſes das einzige war, wodurch er ſeinen Leſern eine nicht zu verachtende Gelehrſamkeit zeigen koñte.[1])

Der Kranz nun, welchen Antinous auf dem gedachten Marmor hat, beſteht aus Lotusblumen, welche die Ägypter in Alexandria nach dem Antinous nañten Antinoeia.[2]) Da ein Dichter zu den Zeiten des Hadrianus wahrnahm, daß eine beſondere Art von Lotus die Farbe der Roſe, nur von einer dunklern Röthe, habe,[3]) hingegen die Blüthe der andern Art himmelblau ſei:[4]) ſo ſagte er, um ſich dieſem Kaiſer gefällig zu machen, daß jene Blume aus dem Blute eines Löwen entſproſſen ſei, welchen derſelbe in Mauritanien, einem an Ägypten gränzenden Lande, wo Antinous geſtorben war, getödet hatte. Indeſſen rührt die Gewohnheit, das Haupt des Antinous in allen Abbildungen mit Lotusblumen zu bekränzen, nicht von die-

1) Borioni collect. ant. Rom. tab. 9.

2) Athen. l. 15. [c. 6. n. 21.]

3) Theophr. hist. plant. l. 6. c. 10.

4) Athen. l. c. Salmas. in Solin. p. 976.

ſem Dichter allein her; ſondern beruht auch, wie ich glaube, darauf, daß dieſe dem Mohn gleichenden Blumen einen ſehr lieblichen Geruch haben, und der Saft davon zur Bereitung der wohlriechenden Salben gebraucht wurde; [1]) vielleicht auch darauf, daß ſie im Frühlinge zu blühen pflegen, [2]) zwei Umſtände, die ſich zu dem lieblichen Geſicht des Antinous, ſo wie zu ſeinem Alter ſehr gut ſchiken. Alſo würde das Gewinde, welches ſich um den koloſſalen Kopf des Antinous herumſchlängelt, für nichts anderes zu halten ſein, als für die Unterlage, an welcher dieſe Blumen befeſtiget wurden, und das Loch oben auf dem Wirbel des Hauptes, welches drei Finger im Durchmeſſer hat, iſt nur das Behältniß des Zapfens, an welchem die größte Lotusblume feſt gemacht war. Übrigens möchte ich weiter, aber nicht ſowohl wegen der Ähnlichkeit des Blumengewindes auf gedachtem Basrelief mit dem des koloſſalen Kopfes, von welcher wir izo handeln, als vielmehr wegen der ſo großen und vollkommenen Übereinſtimmung der Arbeit und der Idee, behaupten, daß beide Kunſtwerke von einem Bildhauer verfertigt worden, jedoch mit Ausnahme der Büſte, auf welcher der Kopf ſizt, da dieſe neu und ſchlecht gearbeitet iſt.

Übrigens wird es nicht unſchiklich ſein, weñ ich, ſtatt mit einer Declamation zu ſchließen, wie es ohngefähr der oben gedachte Abate Venuti in Betref der angeblichen unerlaubten Liebe Hadrians zu Antinous macht, hier noch bemerke, daß dieſer ſchöne Jüngling einer von den Atrienſes im Palaſte, [3]) das heißt: einer von den Wächtern des

1) Theophr. l. c. l. 9. c. 7.

2) Heraclid. alleg. Hom. p. 462.

3) Hegesipp. ap. Euseb. hist. eccles. l. 4. c. 8.

Atriums oder der darin aufgeſtellten Gemälde und Bildſäulen war, und daß man dieſes Amt gewöhnlich Jünglingen aus dem Sklavenſtande zu übertragen pflegte, wie ſolches aus der von Seiner Eminenz dem Herrn Cardinal Alexander Albani unter den Trümmern des alten Antiums gefundenen Tafel erhellet, die izo im Muſeo Capitolino aufbewahrt wird. 1) Allein ſie wurden mit etwas mehr Vorzug als die übrigen Sklaven behandelt 2) und auch beſſer gekleidet, wie man aus dem Phädrus ſieht, weñ er ſagt:

Ex alticinctis unus altrienſibus,
Cui tunica ab humeris linteo peluſio
Erat districta, cirris dependentibus. 3)

Aus dieſer Stelle nun will Pignorius behaupten, 4) daß ſie leinene Kleider, aus der Vergleichung mit dem Antinous aber, daß ſie das Haar nicht lang, ſondern etwas verſchnitten getragen hätten, mit eben ſo ſchönen geringelten Loken, wie dieſer Jüngling, die aber mit demjenigen Theile des Gewandes, welcher eine der Schultern bedeken ſollte, zurükgeſchlagen geweſen wären, um auf dieſe Art das Reizende der Naktheit zu zeigen. Allein dieſer Scribent, der ſich ſolches beim Anblik der Haare an den Köpfen des Antinous auf Münzen eingebildet, hat nicht gewußt, (wiewohl jener auf dem gedachten Marmor in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani eben ſo

1) Tab. Ant. cum interpretat. Vulpii. Rom 1726. 4.

2) Cic. parad. V. c. 2. Conf. Plaut. Aſin. act. 2. ſcen. 2. v. 84—85.

3) L. 2. fab. 5.

4) De ſerv. c. 21. p. 222.

beſchaffen iſt,) daß dieſes Haar an dem hier beſchriebenen koloſſalen Kopfe ganz verſchieden von jenem ſei, welches auch der Fall mit einem andern Kopfe iſt, der, wie ich glaube, nach Engeland gebracht worden, und wo Antinous wie ein Mercurius vorgeſtellt war.

Es iſt noch zu bemerken, daß Antionus in allen Abbildungen etwas Melancholiſches im Geſichte hat, gerade ſo, wie Virgilius das Geſicht des Marcellus beſchreibt:

Egregium forma juvenem . . . .
Sed frons læta parum, et dejecto lumina vultu.

Seine Augen ſind immer groß, mit einem guten Contur; ſein Profil iſt ſanft abwärts gebeugt und im Munde und Kinne iſt etwas wahrhaft Schönes ausgedrükt.

Vierter Theil.

Sitten, Gebräuche und Künſte.

Erſtes Kapitel.

Ein durchbohrter Altar.

[Numero 181.]

Der vierte Theil dieſes Werkes, welcher verſchiedene Denkmale zum Gegenſtande hat, worauf wir Vorſtellungen von den Sitten der Alten finden, fängt unter Numero 181 mit einer Vaſe von gebrañtem Thone an, die ſich in der vaticaniſchen Bibliothek befindet. Das Beſondere an dieſer Vaſe iſt der vierekichte Altar, welcher in der Mitte ein Loch hat, aus welchem die zur Libation dargebrachten Flüſſigkeiten, die man auf denſelben zu gießen pflegte, herausfloßen. Vier ähnliche ſo durchlöcherte Altäre ſieht man auf eben ſo viel Vaſen gleichfalls in dieſer Bibliothek abgemalt. Auf einer derſelben iſt ein Jüngling, der einen Verſöhnungszweig auf den Altar hält; ſo wie auf einer andern eine weibliche Figur ſteht, die eben dieſes thut. Ein anderer ähnlich geformter Altar zeigt ſich gleichfalls auf einer Vaſe von gebrañtem Thone, welche ehedem in Padua war und von Buonarroti in

Dempſters Hetrurien eingerükt worden iſt.[1]) Zwei andere Vaſen von gebrañtem Thone, auf welchen Altäre mit ſolchen Löchern abgebildet ſind, führt Montfaucon an,[2]) hält aber dieſelben am einen für einen Pfeil, und am andern für einen durch einen Ring gezogenen Strik.

Dieſen beſondern Umſtand hat man bisher noch nicht bemerkt, und er findet ſich auch nicht an den ſehr wenigen Opferaltären, die auf unſere Zeiten gekommen ſind. Ich ſage, ſehr wenige; deñ der größte Theil von denen, die man gewöhnlich dafür hält, ſind nichts als Begräbnißſteine. Man wird mich daher hoffentlich nicht tadeln, daß ich ein Denkmal bekañt mache, aus welchem man lernt, wie die auf Altäre gegoſſenen Libationen abfloßen.

Nach dem zu urtheilen, was Nikomachus Geraſenus ſagt,[3]) daß nämlich die allerälteſten Altäre, beſonders die joniſchen, nicht ſo breit als hoch, noch ihre Baſis dem Kranze gleich geweſen ſeien, wie man dieſes doch an dem Altare, wovon hier die Rede iſt, ſieht: kañ man wohl nicht annehmen, daß dieſe Vaſe ein ſo hohes Altertum habe; und eben ſo wenig läßt ſich mit Salmaſius behaupten,[4]) daß die Altäre gewöhnlich eine vierekichte oder kubiſche Geſtalt gehabt hätten, da der Augenſchein das Gegentheil lehrt.

Der lange Streif am Thyrſus, welchen die zur Linken des Altars ſtehende weibliche Figur in der Hand hat, kömt auch auf andern Vaſen vor, und er ſcheint denjenigen erwünſcht zu ſein, welche vermöge des Vorworts *ανα* in jener Stelle Homers:

1) T. 2. tab. 90.

2) Suppl. de l'antiq. t. 3. pl. 30. 34.

3) Arithmet. l. 2. p. 56.

4) Not. ad Dosiad. aras. p. 128.

Στεμματ᾽ εχων εν χερσιν ἑκηβολȣ Απολλωνος,
Χρυσεῳ ανα σκηπτρῳ, 1)

wollen, daß der Prieſter Chryſes die Inful des Apollo an dem Zepter, das er in der Hand trug, gebunden hatte; deñ der Streif auf dieſer Vaſe, den ich ſeiner Länge und Breite wegen ein Fähnchen nennen möchte, iſt auf andern oben angeführten Vaſen kleiner und kañ wirklich für eine Inful, d. h. für eine Art von Kopfbinde, gehalten werden.

Dieſes alſo angenommen, würde ſich die von Henricus Stephanus in Vorſchlag gebrachte Leſart in jener Stelle beſtätigen. Dieſer behauptet nämlich, daß das Wort ςεμμα im Singulari zu nehmen ſei: ςεμμα τ᾽ εχων, welches aber ganz und gar nicht mit der Meinung des gelehrten Erneſti übereinſtimmen würde, da er in ſeinen Anmerkungen zum Homerus dieſes Wort im Plurali nim̃t; aus dem Grunde, weil das, was an den Stok, Thyrſus oder das Zepter gebunden iſt, nur eine einzige Binde ſei.

1) Ιλ. A. I. v. 14—15. v. 373—374.

Zweites Kapitel.

Kanephoren.

[Numero 182.]

Die beiden weiblichen Figuren, welche in gebrañtem Thone abgebildet ſind, mit Käſtchen (καλαθοι) auf dem Kopfe,[1] unter Numero 182, ſind zwei Kanephoren, oder ſolche der Pallas gewidmete Jungfrauen, welche dieſer Göttin, wie man hier ſieht, die darzubringenden Opfer in kleinen Käſtchen von Ruthen geflochten tragen. In Athen, wo die Verehrung dieſer Göttin zuerſt eingeführt worden, waren nicht mehr als zwei Kanephoren, welche in der Vorſtadt nahe am Tempel der Pallas wohnten.[2] Zwei nicht ſehr große Kanephoren hatte der berühmte Polykletus in Erzt verfertigt. Dieſe nahm in der Folge Verres den Theſpiern, nebſt vielen andern Denkmalen der Kunſt, und brachte ſie nach Rom;[3] daher es wahrſcheinlich iſt, daß die gegenwärtigen Figuren von gebrañtem Thone nach den Originalen jenes großen und berühmten Künſtlers abgeformt worden ſind. Auch Jupiter hatte in Böotien ſeine Kanephoren;[4]

1) Eustath. in Homer. p. 726.

2) Pauſan. l. 1. [c. 27.]

3) Cic. in Verr. l. 4. c. 3. [S. d. K. 9 B. 2 K. 23 §. Note.]

4) Plutarch. [amator. narrat. init.]

wie viel ihrer aber geweſen ſeien, davon findet man nichts aufgezeichnet. Übrigens kommen drei davon auf einem alten herculaniſchen Gemälde vor.[1])

1) Pitt. d'Ercol. t. 4. tav. 12.

Drittes Kapitel.

Extiſpicium.

[Numero 183.]

Der Beweggrund, warum ich den mit Numero 183 bezeichneten und in der Villa Borgheſe befindlichen Marmor hier aufführe, iſt die große Seltenheit des Gegenſtandes, indem er, ſo viel ich weiß, der einzige iſt, wo ein Extiſpicium oder eine Beſchauung der Ingewaide der Thiere bei den Opfern, beſonders der Leber, die ſich hier deutlich unterſcheidet, vorgeſtellt iſt. Derjenige, der dieſe Handlung verrichtet, hieß extispex, und war eine Art von Prieſter. Er kniet vor dem Opferthiere, das auf dem Rüken liegt, und ſowohl er als die Figur des popa, der in der rechten Hand das Beil (malleus[1]) in der linken aber ein Gefäß hält, ſind nakt bis auf eine Schürze, welche bei dem popa um den Nabel herum geht, bei dem exstispex aber tiefer unten befeſtigt iſt. Die Opferprieſter, welche auf dieſe Art bekleidet waren, wurden succincti,[2]) die Schürze aber limbus genañt.[3])

1) Ovid. metam. l. 12. v. 248. Sueton. in Caligul. c. 32.

2) Propert. l. 4. eleg. 3. v. 62. Ovid. fast. l, 1. v. 319.

3) Serv. ad Æn. l. 12. v. 120.

Viertes Kapitel.

Unterricht der Kinder.

[Numero 184.]

Das Basrelief unter Numero 184, das nach einer Zeichnung in Kupfer geſtochen iſt, ſtellt den von einer Mutter, welche mit dem Mantel über den Kopf geſchlagen da ſizt, veranſtalteten Unterricht zweier Knaben vor. Der Lehrmeiſter, der einem der alten Philoſophen gleicht und ein Buch in der Hand hat, unterrichtet den ältern Knaben, der ein Diptychon, oder ein aus zwei vierekig-länglichen Tafeln beſtehendes Buch in der Hand hält, deſſen inwendige Seiten mit Wachs überſtrichen waren, ringsherum aber einen Rand hatte.[1] Diptycha, die man im alten Herculano gefunden hat, ſind Tafeln von braunem Holze, mit einem Rande von Silberblech eingefaßt. Beger hat ein Basrelief bekañt gemacht,[2] welches vom nämlichen Inhalte, nur etwas verſchieden iſt; aber der Marmor exiſtirt nicht mehr in Rom.

Ich kañ nicht umhin, bei dieſer Gelegenheit eines Fehlers zu erwähnen, welchen der ſo gelehrte Buonarroti bei Gelegenheit eines Diptychons begangen hat, das auf einer von den in der vaticaniſchen Bibliothek befindlichen Vaſen aus gebrañ-

1) [G. d. K. 1 B. 2 K. 10 §. Note; 2 B. 202—204. u. oben S. 77.]

2) Spicil. antiq. p. 136. 139.

tem Thone abgemalt,[1]) verſchloſſen und mit einer Schnur dreimal umwunden iſt, woran nach außen der auf einer der Tafeln liegende Griffel befeſtigt iſt. Deßwegen nun hat er geglaubt, daß dieſe Tafeln ein muſikaliſches Inſtrument mit drei Saiten ſeien, und zwar dasjenige, welches Pollux eine Cithar nennt; den Griffel aber hat er für das dazu gehörige Plektrum angeſehen. Drei andere Diptycha, die dieſem gleichen, ſieht man auf drei Vaſen in eben dieſer Bibliothek; ſo wie ein anderes auf einer Vaſe in der Galerie des Großherzogs von Toſcana,[2]) und noch ein anderes auf einer Vaſe des Vallisnieri in Padua.[3]) Alle fünf ſind, wie die Vaſen ſelbſt, gemalt.

Man fing in den Schulen mit der Erklärung des Homerus an, weil die Alten ihn für den Grund und die Quelle aller übrigen Wiſſenſchaften hielten. Das Buch alſo, welches der Lehrmeiſter oder Philoſoph auf unſerm Kupfer in der Hand hält, wird wahrſcheinlich die Werke dieſes Dichters enthalten. Auf dem Marmor Begers iſt eine ähnliche Figur befindlich, die gleichfalls einen Knaben unterrichtet, der ein aufgeſchlagenes Buch in der Hand hat, und von Mercurius zu ſeinem Lehrmeiſter hingeführt wird, welchen Beger für den Weltweiſen Pherecydes hält, indem er behauptet, daß auf dieſem Marmor die Erziehung des Pythagoras vorgeſtellt ſei, ohne indeſſen ſeine Behauptung mit wahrſcheinlichen Gründen zu unterſtüzen. Jakob Gronovius hat hierauf die Figur im Großen zeichnen laſſen und gibt ſie auf Begers Wort für ein Bild-

1) Dempst. Etrur. tab. 13. Buonarr. explic. §. 36. p. 68.

2) Ibid. t. 2. p. 105.

3) Ibid. tab. 90.

niß des Pherecydes aus.[1]) Neben unſerm Kinde ſteht ein komiſcher Schauſpieler mit einer Maſke, um auf die moraliſchen Vorſchriften des bürgerlichen Lebens anzuſpielen, welche die Bühne zu geben pflegt, indem man die Charaktere der Menſchen leichter auf dem Theater, als auf den Märkten kennen lernt. Dieſelbe Idee nimt man auf dem kurz vorher angeführten Marmor wahr, und zwar iſt ſie daſelbſt durch eine Muſe ausgedrükt, welche die komiſche Maſke in der Hand hält. Überdies wird darauf das öffentliche Leben durch die Muſe Melpomene vorgeſtellt, die auf der andern Seite mit einer tragiſchen Maſke in der Hand da ſteht.

Eben dieſes Kind hat auf unſerm Marmor die Knie etwas gebeugt, um dadurch die Furcht auszudrüken, welche es empfindet, daß es ſich nicht zu den hohen Lehren, wohin ſein Auge gerichtet iſt, werde erheben können. Das andere kleine Kind, welches ſich noch in den Händen der Säugamme befindet, ſcheint ſich gleichfalls beim Anblike der Kugel zu fürchten, welche auf einer hohen ſechsekigen Säule ruht, gerade ſo, wie man auf einer Münze der Inſel Samos die Himmelskugel auf einer Säule liegen und den Pythagoras dieſelbe erklären ſieht. Die beiden jugendlichen Figuren, welche ſich über die Kugel unterhalten, ſcheinen zwei Muſen zu ſein, von denen eine Urania ſein müßte.

Auf einer der unſrigen ähnlichen Abbildung, wo dieſe Figur, welche über die Kugel ſpricht, noch eine Art von Griffel in der Hand hat, glaubt ein gewiſſer Gelehrter die Weiſſagungen der Geburtskunde zu erkennen, indem die Alten bei der Geburt eines Kindes die Sterndeuter zu befragen

1) Thesaur. antiquit. Græc. vol. 2. ad tab. 37.

pflegten,[1]) welches man *fata advocare* und *fata ſcribere* nañte. Dieſe Abbildung war von einer Begräbnißurne genommen, die ehmals im Hauſe Sacchetti ſtand, izo aber im Muſeo Capitolino befindlich iſt. Bartoli hat ſie ganz in Kupfer ſtechen laſſen und bekañt gemacht.[2]) Ich habe indeſſen dieſem Gelehrten nichts entgegenzuſtellen; deñ die Abbildung, die er für eine Erforſchung der Schikſale eines Kindes, das man darauf geboren werden ſieht, ausgibt, iſt ſehr verſchieden von dem Unterricht der beiden, welche auf unſerm Marmor vorkommen. Was man hinter der ſizenden weiblichen Figur ſieht, gleicht einem Ruhbette, dergleichen die Konopeen (κωνωπειον) der Alten waren.[3])

1) Bartholin. de ritu puerper. c. 3. p. 46.

2) Admirand. ant. tab. 65.

3) [Horat. epod. IX. 16. et Schol. ad h. l. Juv. VI. 80. Analecta, t. 3. p. 61 et 91.]

Fünftes Kapitel.

Die Schule der Philoſophen.

[Numero 185.]

Das mit Numero 185 bezeichnete Denkmal in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani iſt Muſaik. Man entdekte es einſt in dem Gebiete von Sarſina, einer alten Stadt im ehmaligen Umbrien und der heutigen Romagna, wo der berühmte Plautus geboren war. Die Zeichnung in dieſer Muſaik, die eben nicht zu den vorzüglichſten gehört, trägt Spuren an ſich, daß dieſes Kunſtwerk in Zeiten verfertigt worden, wo die ſchönen Künſte ſchon im Verfalle waren.

Man ſieht auf demſelben eine Verſamlung von ſieben Philoſophen, ſo wie man zu Wien in der berühmten Handſchrift des Dioskorides, welche in der kaiſerlichen Bibliothek aufbewahrt wird, eben ſo viele Ärzte abgemalt findet, unter deren Figuren der Name eines jeden bemerkt iſt.[1]) Man könte vielleicht ſagen, daß auch auf unſerer Muſaik eine Akademie von Ärzten vorgeſtellt ſei, und zwar insbeſondere diejenige, welche die Römer *Schola medicorum* nañten. Dieſelbe wurde in einem öffentlichen Gebäude gehalten, welches mit Statuen ausgeſchmükt war; wenigſtens beweiſet dieſes die Inſchrift: TRANSLAT. DE. SCHOLA. MEDICOR. welche bis izo noch nicht bekañt gemacht worden iſt, die man aber auf der obern Seite

1) Lambec. Commentat. biblioth. Vindob. vol. 2. p. 660. [Visconti Iconograph. pl. 35.]

des Fußgeſtelles der früher erwähnten Statue einer Amazone in der Villa Mattei lieſt. Ich will aber ganz und gar nicht denen widerſprechen, welche etwa glauben, daß auf unſerer Muſaik gewiſſe berühmte Ärzte, die indeſſen nicht zu gleicher Zeit gelebt haben, wie dieſes der Fall mit jenen ſieben in der Handſchrift des Dioskorides iſt, vorgeſtellt ſein könten. Ich bemerke vielmehr noch dabei, daß unter dieſer Vorausſezung die Figur mit der Schlange vielleicht das Bildniß Nikanders ſein könne, als welcher in der gedachten Handſchrift gleichfalls eine Schlange in der Hand hat, die er zu reizen ſcheint, als eine Anſpielung auf ſeine beiden Gedichte, die den Titel führen *Theriaca* und *Alexipharmaca*.

Da der Verfertiger der Muſaik eine Verſamlung an einem eingeſchloſſenen Orte bezeichnen wollte: ſo hat er durch die Thür' ein Gebäude angedeutet. Die Arzenei aber, welche der Gegenſtand ihrer Berathſchlagungen zu ſein ſcheint, kan ſowohl durch die Schlange, welche die zunächſt an der Thüre ſtehende Figur in der rechten Hand hat, als auch durch die vier obern auf der Thüre ſelbſt ſtehenden Gefäße ſiñbildlich vorgeſtellt werden. Die Schlange iſt bekantlich das Symbol der Arzenei und des Äſkulapius insbeſondere. Sie wurde demſelben beigegeben, entweder um dadurch auf die Sage hinzudeuten, daß er den Glaukus mit Hülfe eines gewiſſen Krautes wieder in's Leben zurükgerufen habe, mit welchem einſt in ſeiner Gegenwart eine Schlange der andern, die er mit einem Stok getödet hatte, das Leben wieder herſtellte; oder auch deßwegen, weil dieſes Thier, das ſeine Haut jährlich ablegt, das Siñbild der Arzenei wurde, welche durch die Heilung der Krankheiten den Körper gleichſam wieder verjüngt. Die mit einem langen Schnabel verſehenen Gefäße ſcheinen Arzeneien anzudeuten, ohn-

gefähr eben ſo, wie zwei weibliche Figuren zu Elis, welche Mörſer mit Keulen in den Händen hatten, Sinbilder der Arzenei ſein mochten. [1])

Die Figur, welche die Kugel mit dem Stoke berührt, muß entweder ein Geometer oder ein Sternkundiger ſein, und kan gleichfalls Beziehung auf die Arzenei haben, ſo daß dieſelbe etwa, als Sternkundiger und Arzt zugleich, den Einfluß der Conſtellationen erforſcht.

Man ſieht überdies eine Sonnenuhr auf einer Säule, dergleichen zu Rom in den älteſten Zeiten an öffentlichen Orten gewöhnlich waren. [2]) Es ſcheint auch wohl, daß dieſes in literariſchen Verſamlungen gebräuchlich geweſen iſt, ſo viel ſich wenigſtens aus einer ſolchen Uhr ſchließen läßt, welche zwiſchen zwei von den neun Muſen ſteht, die mit der Pallas in ihrer Mitte auf einem Sarkophag im Hauſe Barberini halb erhoben gearbeitet ſind. Alle auf alten Denkmalen abgebildeten Uhren ſind ſo, wie auf unſerer Muſaik, auf Säulen oder hohen Pfoſten aufgeſtellt; und wirklich findet ſich auch die Nachricht, daß Valerius Meſſala gleichfalls die erſte Uhr, die er zur Zeit des erſten puniſchen Krieges in Rom bekant machte, auf einer Säule aufſtellen ließ. [3]) Die Verſamlung dieſer Figuren bildet übrigens einen Halbzirkel, ſo wie es bei den alten Philoſophen, Rhetorikern, u. ſ. w. gebräuchlich war, woher der Name κυκλοι, Zirkel, entſtand. [4])

1) Pauſan. l. 5. [c. 18. Allegorie §. 100. Note.]

2) Cic. orat. c. 18. Macrob. Saturnal. l. 2. c. 4. p. 270. Conf. Victor. var. lect. l. 21. c. 13.

3) Plin. l. 7. c. 60. [ſect. 60.]

4) Philoſtrat. vit. Apollon. l. 1. c. 3. p. 5.

Sechſtes Kapitel.

Die Bildhauerei.

[Numero 186.]

Auf dem Marmor, welcher ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, hier unter Numero 186, iſt auf der einen Seite der Bildhauer Quintus Lollius Alcamenes vorgeſtellt, wie er ſich ſelbſt mit einer Büſte in der linken Hand darauf abgebildet hat, welche die ſeines Sohnes zu ſein ſcheint. Auf der andern Seite erblikt man ſeine Frau, die Räucherwerk auf einen brennenden Leuchter ſchüttet. [1] Ein ähnliches Denkmal findet ſich in der Villa Negroni. Es beſteht in einer Herma, woran der Kopf fehlt, und iſt von einem andern Bildhauer, Namens Zeno, verfertigt, und zum Andenken ſeines verſtorbenen Sohnes aufgerichtet worden, wie man aus der daran befindlichen metriſchen Inſchrift erſieht. Ich habe daſſelbe bereits in meiner Geſchichte der Kunſt bekañt gemacht. [2]

Alcamenes war von Geburt ein Grieche, wie dieſes ſein Zuname zeigt, und ein Freigelaſſener der lolliſchen Familie, wie man aus dem eigentlichen Namen erſieht. Von eben dieſer Familie iſt in einer andern Inſchrift vier anderer Freigelaſſenen ſamt eines Weibes Erwähnung gethan. [3] Was nun

1) [7 B. 1 K. 3 §. 8 B. 4 K. 5 §. 11 B. 1 K. 12 §.]

2) [11 B. 3 K. 26 §. Vorläuf. Abh. 195 §.]

3) Fabretti Inscript. c. 4. p. 396.

den auf unſerm Marmor vorgeſtellten Künſtler betrift, ſo ſieht man, daß er in ſeiner Municipalſtadt ausgezeichnet war, indem er nicht nur die Würde eines Decurio oder Senators, ſondern auch eines Duumvirs hatte: in dergleichen Städten die vornehmſte Würde,[1]) weil daſelbſt die Duumviri gerade das vorſtellten, was in Rom die Conſuln; ſo daß ſie ſogar in einigen, wie z. B. in Capua,[2]) wirklich den Titel Conſul führten.

Die Kunſt, womit er ſich beſchäftigte, hat er ſelbſt durch den Griffel, den er in der [rechten] Hand hält, angedeutet. Dieſes iſt ein hölzernes Werkzeug, mit welchem die Bildhauer den Thon modelliren. Ein ſolches Werkzeug, welches Prometheus auf der kurz vorhin erwähnten Begräbnißurne, die im Muſeo Capitolino aufbewahrt wird, in der Hand hält, hat Banier für den Meißel der Bildhauer angeſehen.[3])

Wo der Griffel nicht gehörig modelliren koñte, pflegten die alten Bildhauer, ſo, wie unſere, die Nägel der Finger zu gebrauchen; woraus ſich der Ausſpruch des berühmten Polykletus erklären läßt, daß nämlich, weñ der Thon unter den Nägeln ſitzen bleibe, die größte Schwierigkeit beim Arbeiten anfange: ὁταν εν ονυχι ὁ πηλος γενηται, oder οἱς αν εις ονυχα ὁ πηλος αφικηται.[4]) Es ſcheint mir, daß man dieſen Spruch bisher noch nicht verſtanden hat; deñ Franz Junius hat ihn in der Überſezung nicht anders als ſo

1) Apulej. apolog. p. 444.

2) Cic. pro Pis. c. 11. Conf. Noris cenotaph. Pisan. dissert. 1. §. 3.

3) Mythol. t. 3. p. 470.

4) Plutarch. Sympos. l. 2. probl. 3. [initio. De profectu virtut. in fine. Facii excerpt. e Plutarcho. p. 47.]

erklärt: cum ad unguem exigitur lutum. [1]) Ferner erklärt Suidas das Verbum ονυχιζειν, εξονυχιζειν, welches der Bildhauer lezte Formirung mit den Nägeln zu bedeuten ſcheint, ganz ſchwankend durch die Wörter εξεταζειν τοις ονυξι, und Phrynichus behauptet geradehin, daß es ein Sprichwort ſei, vom Nägelabſchneiden hergenommen; [2]) da es doch weit beſſer das Vollenden einer Sache, wie die, wovon hier die Rede iſt, und die lezte Formirung mittelſt der Nägel bedeuten kan̄.

Auf das mit den Nägeln bewirkte lezte Vollenden der Modelle von Thon bezieht ſich noch eine andere ſprichwörtliche Redensart:

. . . . . . ad *unguem*
Factus homo, [3])

ſo wie eine andere, deren ſich gleichfalls Horatius bedient:

Perfectum decies non castigavit ad *unguem.* [4])

Auch dieſe beiden Redensarten ſind ſo wenig wie die übrigen von den Auslegern gehörig verſtanden und erklärt worden.

Der alte Commentator des Horatius behauptet, daß beide Stellen auf das Paſſen der Fugen bei Steinen, welches die Steinmezen mit den Nägeln verrichten, anſpielten. Dieſe Erklärung hat auch Eraſmus von Rotterdam [5]) und Bent-

1) [Catalog. pict. in *Polyclet.* p. 168. Man ſehe die Noten zur G. d. K. 7 B. 1 K. 3 §.]

2) Eclog. p. 126.

3) Horat. l. 1. sat. 5. v. 32—33.

4) Ad Pis. v. 294.

5) Adag. chil. 1. cent. 5. ad. 91.

ley angenommen. Man findet indeſſen darin auch nicht die geringſte Analogie mit der Idee, die man von einem Menſchen hat, von dem man ſagt, er ſei *ad unguem factus.* Dagegen ſtim̃t das von dem Spruche des Polykletus hergenommene Gleichniß ganz vortreflich damit überein. Deñ was ſoll wohl *homo ad unguem factus* anderes ſagen, als ein ganz vollkommener Menſch, wie die Modelle ſein mußten, die, wie ich glaube, von jenem berühmten Künſtler mit den Nägeln formirt und dadurch zur höchſten Vollkommenheit gebracht worden?

Der andere Vers des Horatius, in dem von mir in Vorſchlag gebrachten Sinne genommen, verträgt ſich nicht mit der von Bentley, nach einigen alten Handſchriften angenommenen Leſart; ſondern verlangt vielmehr, daß man das gewöhnliche Wort *perfectum* wieder an die Stelle des neu aufgenommenen *præsectum* ſeze. Endlich bezieht ſich auch noch auf eben dieſe Art zu modelliren jener Vers des Perſius:

Artificemque tuo ducit sub *pollice* vultum. 1)

Um jedoch wieder auf unſer Kupfer zu kommen, ſo zeigt das Räucherwerk, welches die Frau in die auf dem Leuchter brennende Flamme ſchüttet, einen heiligen Gebrauch an, und nach dem zu ſchließen, was ich in einem griechiſchen Epigramme von einer armen Frau geleſen habe, welche dem Bakchus das ganz ſchlecht gemalte Bildniß ihres Sohns weihet, 2) kom̃t es mir vor, daß auch auf unſerm Marmor Alcamenes und ſeine Frau vorgeſtellt ſeien, wie ſie die Büſte ihres Sohns irgend einer Gottheit weihen.

1) Sat. 5. v. 40.

2) Epigr. ap. Küstr. not. in Suid. v. ῥωπικα. [Analecta, t. 1. p. 224.]

Siebentes Kapitel.

Die Tonkunſt.

[Numero 187.]

In Anſehung des unter Numero 187 aufgeführten Grabſteins, der in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani exiſtirt, und worauf eine verſtorbene Frau, Namens Claudia Italia, abgebildet iſt, will ich mich hauptſächlich bei der Inſchrift aufhalten, welche man in dem Buche, das ſie in der Hand hält, lieſt, und die ihre in drei Worten beſtehende Lobſchrift enthält: ΠΑCΗC ΜΟΥCΙΚΗC ΜΕΤΕΧΟΥCΑ, bewandert in jeder Art von Muſik. Weñ man das Wort Muſik hier in der weiteſten Bedeutung nehmen müßte, nach welcher Plato dieſer Kunſt den Namen der höhern Philoſophie gab,[1]) weil unter ihr jede Übung des Geiſtes begriffen ſei, wie man unter dem Worte Gymnaſtik jede Übung des Körpers begrif:[2]) ſo würde das der Verſtorbenen beigelegte Lob ſich nicht blos auf die Tonkunſt einſchränken, ſondern auf jede andere Wiſſenſchaft ausdehnen. Das Wort mag indeſſen in einem Sinne genommen werden, in welchem es wolle, ſo kañ doch das andere Wort ΠΑCΗC, ganz oder jede Art, alle drei Gattungen der Tonkunſt in ſich begreifen, welche nach der Eintheilung des Plato waren: Geſang oder Ode; Ge-

1) Phædr. p. 23.

2) Id. Leg. l. 7. p. 511. p. 577.

ſang und Lautenſpiel verbunden, und endlich das bloße Lautenſpiel.

Ich kañ übrigens als eine ganz bekañte Sache vorausſezen, daß die Jugend in Griechenland, da die Muſik von den Philoſophen ſo ſehr anempfohlen wurde, gleich beim erſten Unterrichte Anleitung zu derſelben erhielt. [1]) Das kleine Kind der hier vorgeſtellten Mutter hält eine Kugel in der Hand, Pila genañt, womit die Knaben ſpielten, wie ich oben bei Numero 91 aus Anlaß von Medeas Kindern, die auch dergleichen haben, bemerkte.

1) Aristoph. Equit. v. 188.

Achtes Kapitel.

Fibulirte Muſiker.

[Numero 188.]

Die Figur von Erzt unter Numero 188, die ſich im Kabinet des Collegii Romani befindet und einen fibulirten Muſiker, d. h. einen Menſchen darſtellt, durch deſſen Vorhaut ein Ring gezogen iſt, kañ man als einzig in ihrer Art betrachten. Schon Celſus erwähnt dieſes Gebrauchs,[1]) wodurch man diejenigen, welche für das Singen beſtim̃t waren, zur Erhaltung ihrer Stimme auf dieſe Art zum Genuß der Wohlluſt unfähig machte. Man weiß indeſſen nicht, ob man dieſes früher gethan habe, als man ſie zu caſtriren anfing. Ich führe dieſes hier an, weil Einige behauptet haben, daß ſchon im Homerus verſchnittene Muſiker vorkämen. Der Dichter erzählt nämlich, Agamemnon habe ſeine Gemahlin Klytämneſtra dem Demodokus, der ein Muſiker, αοιδος, war, zur Verwahrung gelaſſen. Bei der Gelegenheit bemerkt nun der alte Scholiaſt, daß Einige in dieſer Stelle das Wort αοιδος durch das Wort ευνȣχος, Verſchnittener, erklärt hätten,[2]) indem ſie wahrſcheinlich den Demodokus als unfähig zum

1) De medic. l. 7. c. 25. Conf. Mercurial. var. lect. l. 1. c. 19. Marsil. Cognat. var. observat. l. 2. c. 8.

2) Heins. Introduct. in Hesiod. c. 6. p. 14. edit. Plant. 1603. 4.

Beiſchlafe dachten und es daher um ſo ſchiklicher gefunden, ihn zum Wächter dieſer Frau zu beſtellen. Das Haupt dieſer Figur ſcheint geſchoren zu ſein, welches nach **Lucians** Bericht der Fall bei Tänzern war.[1] Köñte man nun dieſes bei unſerm Muſiker mit Gewißheit behaupten; ſo würde daraus folgen, daß ſie hierin ſich nach den Tänzern gerichtet haben.

Da übrigens dieſe Figur wegen ihrer Magerkeit und des Hervorragens der Knochen und Muſkeln viel Ähnlichkeit mit einem Skelet oder anatomiſchen Gliedermañ, auch die Wahrzeichen des Geſangs und der Muſik hat: ſo köñte man vielleicht behaupten, daß ſie eines von den Skeleten ſei, welche die Alten auf den Tiſch ſezen ließen, um ſich dadurch zur Fröhlichkeit und zum Genuß der Vergnügungen des Lebens zu ermuntern, indem ſie auf dieſe Art an den ſchnellen Verlauf der Jahre und an den Tod erinnert wurden, welcher uns dieſen Schattenbildern ähnlich macht.

1) Lapith. [seu Conv. c. 18.]

Neuntes Kapitel.

Das Theater.

Das Trauerſpiel.

[Numero 189.]

Das unter Numero 189 aufgeſtellte Basrelief, in der Villa Panfili, iſt von den Altertumsforſchern, die über die Schaubühnen und die Maſken der Alten ſchrieben, noch gar nicht in Betrachtung gezogen worden, ohngeachtet es vor vielen andern Denkmalen dieſer Art, wovon ſie uns weitläuftige Erklärungen gegeben haben, der Betrachtung würdig geweſen wäre. Johañ Baptiſt Caſali führt von allen den Figuren, die auf dieſem Marmor befindlich ſind, nur eine an,[1] und dieſe iſt noch dazu aus einer Zeichnung genommen, welche ſich in der Sam̃lung des Commendator del Pozzo befindet, ob er gleich in Rom wohnte und das Original unterſuchen koñte. Weil Caſali nun dieſe Figur blos aus der zweiten Hand, oder nach einer ungenauen Zeichnung erhielt, ſo koñte er wenig Nuzen für ſeinen Zwek daraus ſchöpfen; beſonders da nebſt mehrern Fehlern die Figur auch nicht einmal die Maſke hat.

Um aber auf die Erklärung des ganzen Inhalts zu kommen, ſo erbliken wir auf dieſem Basrelief als Hauptfigur das Bildniß eines verſtorbenen Jüng-

1) De trag. et. com. in Gronov. Thes. antiquit. Græc. t. 8. p. 1608.

ngs, von einem Chore tragiſcher Schauſpieler, mit Maſken verſehen, begleitet. Dieſe können zweierlei Bezug haben, entweder auf die Anlage des Verſtorbenen zur Bühne, oder auf das menſchliche Leben, wo nach einem Ausſpruch des Ariſtonymus bei Stobäus die Schlechteſten oft die beſten Rollen haben,[1] wie es bei den Schauſpielern auf der Bühne zuweilen der Fall iſt.

Die Bemerkungen, welche uns dieſer Marmor darbietet, laſſen ſich auf vier Hauptpunkte, zurükführen. Der erſte betrift den Charakter und die Kleidung der Schauſpieler; der zweite die Maſken insbeſondere; der dritte eine Art von Loge hinter der Figur des Verſtorbenen und der vierte endlich ein muſikaliſches Inſtrument.

Was nun den erſten Punkt anlangt, ſo köñte die lezte Figur rechter Hand mit dem Zepter einen Theaterkönig vorſtellen, deſſen Perſon immer mit einem Zepter[2] in der linken Hand[3] auf der Bühne erſchien: weñ es nicht für Perſonen von ſolchem Range unanſtändig wäre, Soken (soccos) an den Füßen zu tragen, wie man hier ſieht. Es wird daher wohl das, was man für ein Zepter halten köñte, ſofern die übrige Kleidung an dieſer Figur damit übereinſtiṁte, nichts weiter als ein Stok (baculus) ſein, den viele andere Perſonen in den Trauerſpielen zu tragen pflegten, und wie derjenige war, der dem Nero aus der Hand fiel, als er auf der Bühne erſchien, um eine andere Figur zu machen, als er ſelbſt war;[4] wiewohl ich auch recht gut weiß, daß

1) Serm. 16. p. 566.

2) Demosth. περι παραπρεσβ. p. 85.

3) Ovid. l. 3. amor. eleg. 1. v. 13.

4) Sueton. in Ner. c. 24.

Philoſtratus, wo er von der ſchimpflichen Neigung deſſelben zum Gewerbe eines Tragikers und Komikers ſpricht, dasjenige σκηπτρον nent,[1]) was bei Suetonius baculus heißt; vielleicht darum, weil der Stab der tragiſchen Schauſpieler gerade wie das Zepter war und völlig dieſelbe Geſtalt hatte, wie man es bei unſerer Figur ſieht. Doch muß man hiebei eine Ausnahme in Anſehung derjenigen tragiſchen Schauſpieler machen, welche die Rollen von Greiſen ſpielten,[2]) wie z. B. die Hekuba und des Erechtheus Erzieher beim Euripides.[3]) Dieſe bedienten ſich des σκολιον, d. i. des krummen Stabes. Ich weiß daher nicht, warum Lipſius,[4]) und Pitiſcus, der ihm hierin folgt, den gewöhnlichen Stab oder das Zepter der tragiſchen Schauſpieler mit dem der Luſtſpieler verwechſeln; indem man ſich mit den Gebräuchen des alten Theaters nur ein wenig bekañt zu machen braucht, um genau zu wiſſen, daß der Stab der komiſchen Schauſpieler am obern Ende wie ein Hirtenſtab gebogen war, daher auch beide einerlei Namen führten, und bald αρεσκος, bald λαγωβολος, d. h. womit man nach Haſen wirft, hießen. Da es nun unwahrſcheinlich iſt, daß die erwähnte Figur mit dem geraden Stabe in der Hand einen König aus einem Trauerſpiele vorſtelle, weil ſie die Soken des komiſchen Schauſpielers trägt, und man auch nicht wohl ſagen kañ, daß hier eine Tragikomödia vorgeſtellt werde, wie Plautus ſelbſt ſeinen Amphitryon nent:[5]) ſo wollte ich wohl

1) Vit. Apollon. l. 5. c. 7. p. 193.

2) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 14 Abth. 1310 — 1314 Num.]

3) Hecub. v. 65. 281. Troad. v. 271. Jon. v. 743.

4) Electr. l. 1. c. 28. p. 440. edit. Plant. 4.

5) Prolog. Amphitr. v. 59.

emjenigen, der etwa unterſuchen möchte, was es ür eine Figur ſein könte, eine nicht gemeine Ge- ehrſamkeit vorlegen. Wie nämlich auf den Bühnen er griechiſchen Theater gewiſſe öffentliche Bediente ngeſtellt waren, welche von dem Stabe, ῥαβδος, den ie trugen, ῥαβδȣχοι oder ῥαβδοφοροι, bei den Römern twa lictores genant wurden, und deren Amt es war, uf dem Theater Ordnung zu erhalten:[1]) ſo könte ie Figur, von der hier die Rede iſt, auch einen ſol- hen Rhabdophoren vorſtellen, wen anders dieſel- leichfalls die Maſke trugen; welches nicht unwahr- cheinlich iſt, indem damals ſogar (wie es auch noch zo [in Italien] üblich iſt) die Einnehmer des Gel- es, das man für den Eintritt in's Theater zahlte nd das θαυμακτρον oder οπτηριον hieß,[2]) mit der- elben verſehen waren.

Die zweite, und zwar die Hauptfigur unter den ceniſchen, iſt der Protagoniſt, der ſich in einem angen Talar, συρμα und auch ξυςις genant, wie den önigen in Trauerſpielen eigen war,[3]) ingleichen nit der Keule nach heroiſcher Art zeigt.[4]) Dieſes ſt nun eben die Figur, welche, wie ich bemerkt ha- e, Caſali allein und ſehr unrichtig bekant machte. Er ſowohl, als Cuper, ſein treuer Nachbeter,[5]) alten ſie für einen tragiſchen Herkules.

Mit einer ſolchen Keule pflegte man die tragi- che Muſe Melpomene vorzuſtellen. Auf einem Sarkophag im Hauſe Barberini, deſſen ich kurz vor- er erwähnt habe, ſo wie auf einem andern Mar-

1) Schol. Ariſtoph. Pac. v. 733. Suid. v. ῥαβδȣχοι.

2) Caſaubon. ad Theophr. Char. c. 6. p. 62.

3) Schol. Ariſtoph. Nub. v. 70.

4) [Man ſehe im 7 Bande Num. 45.]

5) Apoth. Homer. p. 81.

mor in der Villa Belvedere zu Fraſcati, auf welchem die Muſen vorgeſtellt ſind, läßt Melpomene dieſe Keule auf einem Ochſenkopfe ruhen. Ebenſo und auf einen ſolchen Kopf ſtüzte ſie auch Herkules, der im Hofe des Hauſes Farneſe neben der andern berühmten Figur deſſelben ſteht. Dieſes iſt vielleicht der Grund, warum Caſali unſerm Protagoniſten den Namen dieſes Helden gegeben hat. Weñ indeſſen die von Herkules auf jenen Kopf geſtüzte Keule das Siñbild des kretenſiſchen Stiers und einer von ſeinen ſchweren Arbeiten iſt: ſo ſcheint dagegen die von der Melpomene auf einen gleichen Kopf geſtüzte Keule eine allegoriſche Bedeutung von weiterm Umfange zu haben, und überhaupt auf die großen und mühſamen Unternehmungen der Helden anzuſpielen, wie deñ auch wohl die Keule unſeres Protagoniſten dahin deuten kañ.

Um dieſes ſein Abzeichen noch mehr zu heben, hat er Kothurne, wie Melpomene auf einem Sarkophag im Muſeo Capitolino und in einer Statue der Villa Borgheſe. Dieſe Kothurne waren, ſo viel man aus denen erſehen kañ, welche die zulezt angeführte koloſſale Melpomene an den Füßen hat, ohngefähr vier Finger hoch.[1] Auſſerdem bemerkt man noch an unſerm Protagoniſten die Zone oder den breiten Gürtel. Da dieſer Gürtel nun ebenfalls ein Merkmal der tragiſchen Muſe iſt: ſo ſcheint er es auch wohl bei der Hauptperſon in den Trauerſpielen geweſen zu ſein. Einen eben ſo breiten Gürtel von Goldfarbe ſieht man an einer tragiſchen Perſon, nebſt Zepter und Schwert, auf einem der ſchönſten herculaniſchen Gemälde.[2]

Um unſeres Protagoniſten Verſchiedenheit von

1) [G. d. K. 6 B. 2 K. 6 §.]

2) Pitt. d'Ercol. t. 4. tav. 41.

dem angeführten Kupfer des Caſali noch mehr zu zeigen, bemerke ich weiter, daß auf dieſem die Kothurne viel Ähnlichkeit mit den Säulenfüßen haben, oder daß ſie, wie dieſe über die Säule hervorragen, gleichfalls breiter als die Fußſohlen ſind. Wer das Original nicht geſehen hat, nach welchem ſowohl meine als Caſalis Abbildung gemacht iſt, wird mir vielleicht einwenden, was Cicero erzählt, daß nämlich ein kleiner Fuß doch einen großen Kothurn anziehen könne,[1]) und darum der berühmte Theramenes Κοθορνος genañt worden ſei, weil er ſich in Zeit und Umſtände zu ſchiken wußte.[2]) Allein der Künſtler würde unbeſonnen handeln, der einer Figur einen ſolchen Kothurn gäbe, dergleichen man auf dem Theater hatte, und die natürlich nicht für jeden einzelnen Schauſpieler beſonders gemacht waren. Überdies hat man ſolche vierekichte und ſo weit hervorragende Sohlen, wie man auf Caſalis Kupfer ſieht, noch nirgends entdekt. In dem Etymologico Magno, deſſen Verfaſſer übrigens ein neuerer Grieche iſt, muß man allerdings, nach dem zu ſchließen, was dieſer Marmor und andere alte Denkmale der Kunſt bis izo gezeigt haben, die vierekichte Form dieſer Art von Schuhen vielmehr für etwas Länglichtes nehmen.

Man hat zwar bis daher über die Form und verſchiedene Arten der Kothurne geſtritten, oder vielmehr, man hat ohne Unterſchied davon geredet; deñ ſowohl der tragiſche, als militäriſche und der zur Jagd beſtim̃te erhielten gleichmäßig den Namen Kothurn.

Qualia succinctæ pinguntur crura Dianæ.[3])

1) De finib. l. 3. c. 14.

2) Schol. Ariſtoph. Ran. v. 47. Suid. v. δεξιος.

3) Ovid. amor. l. 3. eleg. 3. v. 31.

Allein wiewohl Scaliger, der Vater, ſchon daran zweifelte, daß der tragiſche und der Jagdkothurn einerlei ſei,[1]) Andere dagegen beide für eines hielten,[2]) wozu auch die herculaniſchen Akademiker gehören:[3]) ſo iſt doch gewiß ein Unterſchied zwiſchen beiden. Die Kothurne für die Jagd waren eine Art von Halbſtiefeln,[4]) ſo wie ſie ſein müßen, um damit leicht das Feld zu durchſtreifen. Die tragiſchen dagegen waren eine Art von Sohlen, vermittelſt Korkholz erhaben, von länglichter abgerundeter Form, inwendig mit Leder gefüttert, und zu den Zeiten, da der Luxus überhand genommen, mit allerlei Stikerei geziert; daher ſie auch dem Ovidius zufolge *cothurni picti* genañt wurden. Wir dürfen uns indeſſen nicht wundern, daß man bei Betrachtung und Abzeichnung der Marmore und anderer alten Denkmale den Kothurnen ſo wenig Aufmerkſamkeit geweiht hat, da die Zeichner des Marmors, auf welchem die Apotheoſe Homers vorgeſtellt iſt, nicht einmal den Kothurn bemerkten, den die Figur der Tragödie hat; ja die Commentatoren eben dieſes Marmors, unter andern Cuper, der gewiß nicht verfehlt haben würde, eine Menge von hieher gehörigen Stellen bei dieſer Gelegenheit anzuführen, haben keine Notiz davon genommen. Doch das ginge noch an: aber ſie haben nicht einmal auf die Phyſiognomie, oder vielmehr auf das Alter dieſer ſymboliſchen Figur Acht gehabt, indem ſie auf dem Marmor wahrlich nicht das Anſehen eines alten Weibes, wie ſie auf dem Kupfer vor-

1) Poët. l. 1. c. 13. p. 21.

2) Balduin. de calc. c. 15.

3) Pitt. d'Ercol. t. 1. p. 18. n. 10. p. 186. n. 23.

4) Serv. ad Æn. l. 1. v. 361.

komt, ſondern vielmehr das jugendliche Anſehen hat, das einer Muſe geziemt.

Die Helden erſchienen alſo auf der Bühne mit der Keule und den Kothurnen. Indeſſen pflegte auch der berühmte Philoſoph Menippus mit einer ähnlichen Art von Holzſchuhen einherzugehen,[1] welches Menage in den Anmerkungen zu des Diogenes Laertius Leben dieſes Philoſophen nicht bemerkt hat. So ſcheint mir auch Suidas den Ariſtophanes in der Stelle, wo er über Euripides ſpottet, falſch verſtanden zu haben, weil derſelbe den Bakchus in einem geſtikten oder vielmehr mit Blumen beſäeten Gewande (κροκωτος[2]) vorgeſtellt hatte; und eben ſo glaube ich iſt Ariſtophanes auch auſſer dem Suidas von allen übrigen Erklärern und Kritikern, welche dieſe Stelle anführen, unrecht verſtanden worden. Selbſt der Scholiaſt des Ariſtophanes hat ſich hierüber nicht mit der gewünſchten Deutlichkeit erklärt. Des Ariſtophanes Spott über den tragiſchen Dichter will nicht ſagen, daß der Kothurn und die Keule zuſammen einer und derſelben Perſon übel ſtänden; noch weniger, daß die Kothurne auf der Bühne nur den Weibern gegeben würden, wie Suidas glaubt,[3] der, wie man ſieht, dieſes vom gedachten Scholiaſten lernte, oder vielmehr in demſelben zu finden gemeint hat, welcher übrigens den Männern auf der Bühne die Kothurne nicht abſpricht: ſondern dieſer Spott beſteht vielmehr darin, daß der κροκωτος, oder das kurz vorhin erwähnte geſtikte Kleid, in Verbindung mit dem Kothurn und der Keule, auf der Bühne

1) Suid. v. φαιος.

2) Aristoph. Ran. v. 47.

3) Voce ῥοπαλα.

ſich nicht für den **Bakchus** ſchike. Daher des **Ariſtophanes** Worte:

τι κοθορνος και ῥοπαλον ξυννελθετην?

unter Autorität des hier von mir aufgeführten Protagoniſten, und zufolge anderer Nachrichten, nach welchen die Kothurne den Perſonen von beiderlei Geſchlecht zukommen, mit Hinſicht auf den vorhergehenden Vers eben dieſes Dichters erklärt werden müßen, welcher Vers ſo lautet:

Ὁρων λεοντην επι κροκωτῳ κειμενην.

Aus dieſen beiden Verſen kom̃t nun keineswegs das heraus, was die Erklärer herausgebracht haben, daß nämlich auf der Bühne der Kothurn niemanden zuſtehe, der eine Keule trüge. **Ariſtophanes** ſcheint nicht ſagen zu wollen: „Was hat der Kothurn mit „der Keule zu thun?“ ſondern vielmehr: „Was hat „der Kothurn und die Keule mit der über das ge„ſtikte oder geblümte Kleid des **Bakchus** gehäng„ten Löwenhaut zu thun?“ Das Unſchikliche lag alſo hier im Kleide, welches, weñ es ſich auch mit dem Kothurn vertragen hätte, doch nicht zur Keule wohl ſtand.

Aus dem, was ich geſagt habe, und was man ſonſt noch auf unſerm Marmor wahrnim̃t, erhellet, daß die Kothurne gewöhnlich nur von ſolchen Perſonen, welche die Rolle der Helden ſpielten, getragen wurden, und daß ſie alle in einem langen Talare auftraten,[1]) um ihrem Charakter und ihrer Figur deſto mehr Anſehen und Majeſtät zu geben. Man ſieht auf dem Kupfer ferner eine weibliche Figur mit einer Leyer, welche, wie jederman leicht bemerkt, eine von den Sängerinen des Chors iſt. Auch ſie hat einen Talar an; indeſſen iſt derſelbe hier nicht ſowohl ein

1) Ovid. amor. l. 3. v. 12.

Wahrzeichen der Sängerinen des Trauerſpiels, als vielmehr derjenigen, die ſich auf die Tonkunſt legten (citharædorum), indem dieſelben, ſie mochten auf der Flöte blaſen oder die Cithar ſpielen, ſowohl in der Tragödie als in der Komödie ein ſolch langes Gewand trugen. 1)

Was nun den zweiten Punkt oder das Beſondere der tragiſchen Maſke betrift, wie diejenigen ſind, welche man auf dem Marmor ſowohl, als auf unſerm Kupfer recht gut unterſcheiden kañ, ſo ſchränke ich mich auf folgende Bemerkungen ein.

Was ich ſchon vorher ohne Hülfe irgend eines Denkmals für gewiß hielt, und was auch jene hätten annehmen ſollen, welche aus dem Grunde, weil ſie auf Denkmalen der Kunſt die Maſken immer ſcheußlich und gleichſam zur Beſchimpfung unſeres Geſichts vorgeſtellt ſahen, der Meinung waren, daß die Alten zufolge der Phyſiognomien, die ſie auf dem Theater liebten, einem verdorbnen und ekelhaften Geſchmak gefolgt ſeien: 2) was ich ſchon vorher für gewiß hielt, ſage ich, daß nämlich die Alten, ſtatt durch die tragiſchen Maſken häßliche Geſichter vorzuſtellen, oder die gewöhnlichen Züge des menſchlichen Geſichts zu verzerren, vielmehr darauf dachten, die angenehmſten aufzuſuchen, die vorzüglich geſchikt wären, in uns zugleich die Idee der höchſten Schönheit zu erweken, um mit dem Charakter der Perſon, welche der Schauſpieler in der Tragödie vorſtellte, übereinſtiñte: dieſes bemerke ich nun hier auf dem Marmor. Eine andere Bemerkung, die ich indeſſen nicht für neu ausgebe, weil ein jeder ſie ſchon gemacht haben wird, und ohne das gegenwärtige Kupfer auch

1) Ad Herenn. l. 4. c. 47.

2) Du Bos réflex. sur la poésie. etc.

auf jenen, die ich bald vorlegen werde, machen kan̄, beſteht darin, daß ſowohl die tragiſchen als komiſchen Maſken dem Schauſpieler nicht nur das Geſicht, ſondern auch den ganzen Kopf bedekten. Deßwegen trugen ſie darunter eine kleine Müze von Filz, damit ſie nicht am Scheitel rieben. 1) Die zweite Bemerkung, die ich hier zu machen nicht unterlaſſen kan̄, hat ihren Grund nicht in unſerm Marmor, ſondern in dem, was Athenäus ſagt; nämlich, daß die Schauſpieler auch zuweilen ohne Maſke auftraten, wie es in unſern Tagen meiſtens gewöhnlich iſt. So erzählt erwähnter Autor von einem Mimikus, Namens Kleon, daß er auch ohne Maſke ein vortreflicher Schauſpieler geweſen ſei. 2) Und ſo gab es durchaus in der Komödie keine feſte Regel, daß die Maſken alle ſo ſcheußlich waren, als man gewöhnlich glaubt. Die dritte von mir gemachte Bemerkung iſt dieſe, daß bei den tragiſchen Maſken zugleich die Haare vorn auf der Stirn in die Höhe ſtehen; eine Tracht, welche man vom Diadema unterſcheiden muß, welches zuweilen an einigen weiblichen Gottheiten auf der Stirn ſelbſt zugeſpizt iſt, und in deſſen Form einige Grammatiker Ähnlichkeit mit dem Lambda (Λ) der Griechen gefunden haben. 3) Wen̄ indeſſen zwiſchen den in die Höhe ſtehenden Haaren, wie man ſie zuweilen auf der Stirn der Maſken wahrnim̄t, und zwiſchen der Spize des gedachten Diadems, die man auf der Stirn einiger Göttinen erblikt, eine Ähnlichkeit ſtatt findet: ſo kan̄ dieſes nur bei einer Art von tragiſchen Maſken ſein, ſo viel ſich aus denen, die noch auf alten Denkmalen vorkommen, ſchließen läßt; indem

1) Ulpian. in Demosth. orat. *περι παραπρεσβ.* p. 58.

2) L. 10. [c. 20. n. 78]

3) Pollux, l. 4. segm. 133.

bei jeder andern die Haare auf der Stirn, ſtatt in die Höhe zu ſtehen, in eine abgerundete und ſtumpfe Spize auslaufen. Bei dieſer Gelegenheit muß ich doch des Irrtums erwähnen, den Cuper [1]) und alle, die ihm gefolgt ſind, [2]) begangen haben, indem ſie in der oben gedachten Apotheoſe Homers die Falte, welche an dem Schleier, den die Tragödie auf dem Kopfe hat, ſpiz zuläuft, für die obige Haartracht, die man ογκος nañte, gehalten haben; da doch dieſe kleine Falte dem Schleier eine gewiſſe angenehme Form geben ſollte, aber auch in allen Zeichnungen, die man von dieſer Apotheoſe hat, viel zu hoch angeſezt iſt. Überdies hat auch der Schleier, womit die Matronen in vielen Statuen den Kopf verhüllt haben, und zwar namentlich in derjenigen, welche die Mutter des Nonnius Balbus vorſtellt, und im Hofe des herculaniſchen Muſei zu ſehen iſt, eben dieſe Falte. Endlich überſah Cuper, daß die bei den Maſken übliche Haartracht nicht auf eine Figur ohne Maſke, wovon dort die Rede iſt, angewendet werden könne.

Was nun den dritten Punkt betrift, ſo erbliken wir auf unſerm Marmor eine Art von Loge, ohngefähr wie eine Hütte geſtaltet, wofür ſie auch die Griechen anſahen, vermöge des Wortes κλισιον, [3]) welches dem Pollux zufolge daſſelbe bedeutet. [4]) Was ſoll aber eine ſolche Hütte, könte jemand fragen, auf einem Marmor, wo ein Chor von tragiſchen Schauſpielern und eine Art von Schaubühne

1) Apoth. Hom. l. c.

2) Berger. de person. c. 2. p. 68.

3) Hesych. v. κλισιον.

4) L. 4. segm. 125.

vorgeſtellt iſt? — Hierauf mag Pollux ſelbſt antworten: Το δε κλισιον εν κωμωδιᾳ, ſagt er, παρακειται παρα την θυραν, παραπετασματι δηλουμενον. και εστι μεν σταθμος ὑποζυγιων και αἱ θυραι αυτου μειζους δοκουσι, καλουμεναι κλισιαδες, προς το και τας ἁμαξας εισελαυνειν, και τα σκευοφορα. Dieſes will ſo viel ſagen: „Es iſt in der Komödie eine Hütte neben „der Thüre, mit Tapeten bedekt; (und ſie gleicht „völlig einem Stalle für Zugthiere;) die größern Eingänge derſelben ſcheinen Kliſiaden genañt zu „werden, weil die Wagen und das andere Geräth „hier durchpaſſiren.“ So müßen, meiner Meinung nach, die angeführten Worte dieſes Autors erklärt werden, weil ſie, weñ man ſie anders verſtände, ſehr dunkel ſein würden; beſonders ganz buchſtäblich genommen, wie Scaliger, der Vater, gethan hat, der auf dieſe Art nicht etwa blos Ähnlichkeit mit einem Stalle, ſondern einen wirklichen Ochſenſtall am Eingang einer Schaubühne erblikt. [1]) Ich läugne indeſſen nicht, daß der Text des Pollux hier ein wenig verworren iſt; auch bemerke ich ſogar einen Fehler darin; deñ weñ die große Thüre des Kliſiums oder der Hütte zum Einfahren der Wagen und Maſchinen diente: ſo war dergleichen nicht, wie es hier heißt, εν κωμωδια, in der Komödie, ſondern in der Tragödie üblich. Oben über der Thüre ſieht man drei kleine maſkirte Figuren, welche, weñ ich nicht irre, drei Schauſpieler, und zwar einen mäñlichen und zwei weibliche vorſtellen. Dieſer Loge gleicht eine andere mit zwei kleinen Figuren am äuſſerſten Ende eines Circus, der auf einer Lampe von gebrañtem Thone vorgeſtellt iſt. [2])

1) Poët. l. 1. c. 21. p. 35.

2) Bellor. Lucern. part. 1. tab. 27. [Man vergleiche den 2 Band, 252 — 253 S.]

Da wir aber hier auf unſerm Marmor keine vollſtändige Vorſtellung eines Theaters haben, und mancher doch vielleicht gern wiſſen möchte, an welchem Orte dieſe Hütte nebſt der erwähnten großen Thür' eigentlich angebracht war: ſo muß man ſich meiner Meinung nach an die Bemerkungen halten, welche der Schottländer Jakob Byres bei den Ruinen des Theaters zu Taurominium in Sicilien, das in einen natürlichen Felſen gehauen iſt, gemacht hat. Dieſer erzählt nämlich, daß er in den ſchmalen Eingängen, welche die Bühne von den Sizen der Zuſchauer treñten und auf den eigentlichen Schauplaz führten, das Steinpflaſter, wahrſcheinlich von dem häufigen Fahren der Wagen, ausgehöhlt gefunden habe, woraus ſich wohl ſchließen ließe, daß jenes Kliſium und die große Thüre, wovon hier die Rede iſt, an dem Ende eines von dieſen beiden Eingängen und zwar desjenigen geweſen ſeien, welcher dem, der auf der Bühne mit dem Geſichte nach den Zuſchauern hingewandt ſtand, zur Linken war. Es ſcheint dieſes wenigſtens aus dem hier angeführten, und auch aus einem andern Basrelief, das ich bald unter Numero 192 aufſtellen werde, ſo wie aus demjenigen Theile zu erhellen, wo der eben erwähnte Byres die gedachten Wagengeleiſe bemerkt hat.

Was nun den vierten Punkt anlangt, ſo iſt derſelbe unſtreitig der ſchwerſte in Anſehung der Erklärung. Er betrift eine Art Inſtrument von runder Form, welches zuverläßig ein muſikaliſches iſt, aus den koniſchen Pfeifen oder Trompetchen, wie Vitruvius ſie neñt, zu urtheilen und welche die Geſtalt von Mundſtüken haben. Sie umgeben gleich einem Kranze die obere Hälfte des Umfangs. Was ich aus alten Autoren darüber herausbringen koñte, will ich nun hier aus einander ſezen. Ich halte da-

für, daß dieſes muſikaliſche Inſtrument eine Waſſerorgel ſei. Statt mich indeſſen darauf einzulaſſen, die Einwürfe zu beantworten, welche die Kenner der Hydraulik mir darüber machen dürften, wie es in den ältern Zeiten eine muſikaliſche Waſſerorgel von der Geſtalt, wie ſie auf unſerm Marmor erſcheint habe geben können: überlaſſe ich dieſes dem freien Ermeſſen derjenigen, welche in ſolchen Materien bewanderter ſind, als ich, und ſchränke mich blos darauf ein, zu bemerken, daß ein eben ſo geſtaltetes, und weñ ich nicht irre, gleichfalls hydrauliſches, muſikaliſches Inſtrument beim Athenäus beſchrieben iſt,[1]) welches ſehr mit dem übereinſtim̃t, von welchem Vitruvius ſpricht.[2]) Die Geſtalt der hydrauliſchen Orgel, ſagt der griechiſche Verfaſſer, gleicht einem runden, jedoch nicht geraden Altare, wie man ſowohl aus der Scheibe, die dieſes Inſtrument auf unſerm Marmor abbildet, als auch aus der Axe deſſelben, deren ein anderer Autor erwähnt, ſehen kañ.[3]) Das Waſſer, ſagt derſelbe griechiſche Verfaſſer, wurde von einem Knaben in Bewegung geſezt; welches ich ſo verſtehe, daß die Verrichtung des Knaben darin beſtand, die Maſchine umzudrehen, welche das Waſſer in Bewegung ſezte. Der Körper der Orgel war alſo cylindriſch, ſo daß die Länge ohngefähr zwei und einen halben Durchmeſſer der Dike betrug, wie gewöhnlich das Verhältniß der runden Altäre zu ſein pflegt; daher jener Autor ſich derſelben wahrſcheinlich zur Vergleichung bedient hat, indem er dadurch ſowohl die Geſtalt als das Ver-

1) L. 4. [c. 23. n. 75. Conf. Analecta, t. 1. p. 483—484.]

2) L. 10. c. 13. [Schneider hat in ſeiner Ausgabe des Vitruvius eine Menge von Stellen über die Waſſerorgel zuſammengetragen.]

3) Claudian. Panegyr. in Manl. v. 316.

hältniß unſeres Inſtruments angeben koñte; deñ hätte er es mit einem Cylinder verglichen, ſo würde man dieſes nicht auf das Verhältniß, ſondern blos auf die Geſtalt haben beziehen können. So aber kañ alles ſowohl auf das Inſtrument, als auf den Knaben, der auf unſerm Marmor daneben ſteht, bezogen werden. Da das Geſtelle, in welchem ſich dergleichen Inſtrumente wahrſcheinlich herumdrehten, ausgehöhlt iſt, ſo kañ man wohl annehmen, daß es das Waſſer in ſich faßte.

Endlich waren dem Bericht des Vitruvius zufolge die hydrauliſchen Inſtrumente nach der Anzahl der kleinen Trompeten verſchieden. Das unſrige, welches ſechs dergleichen hat, würde eben dieſem Autor zufolge *hexacordon* heiſſen. Es ließe ſich alſo aus dem gegenwärtigen Marmor das beweiſen, was Älius Lampridius[1]) und Xiphilinus[2]) behaupten, daß nämlich die hydrauliſchen Orgeln ſeit den Zeiten Neros in die Theatermuſik ſeien eingeführt worden.

II.

[Numero 192.]

Das hinter dem vorigen aufgeſtellte und mit Numero 192 bezeichnete Basrelief befindet ſich im Kabinet des Marcheſe Rondinini und hat Bezug auf die Tragödie. Schon Bellori hat es unter den Abbildungen berühmter Männer, aber nach einer unrichtigen Zeichnung und in einem eben ſo ſchlechten Kupfer bekañt gemacht. Es koñte daher auch die Kopie, welche Jakob Gronovius nach dieſem

1) In Heliogab. p. 112. edit. Salmas.

2) In Ner. p. 184.

Kupfer verfertigen ließ, nicht beſſer ausfallen.[1] Dieſer gibt ſie indeſſen nicht für ein altes Gemälde aus, wie die herculaniſchen Akademiker geglaubt haben.[2]

Da ich nun bemerkte, daß dieſes ſeiner Arbeit ſowohl als ſeines Inhalts wegen ſeltene Basrelief in den bis izo davon erſchienenen Kupfern ſo ſehr mißhandelt worden, und die gerade ſtehende weibliche Figur gar in eine mäñliche umgewandelt iſt: ſo habe ich es nicht für überflüſſig gehalten, es von neuem mit der nöthigſten Genauigkeit in Kupfer ſtechen zu laſſen, um die Liebhaber des Altertums aus ihrem bisherigen Irrtume zu reiſſen.

Doch um auf die eigentliche Erklärung der Vorſtellung deſſelben zu kommen, ſo bemerke ich, daß die ſizende mäñliche Figur dadurch, daß ſie eine Maſke in der Hand hat und dieſelbe betrachtet, anzeigt, ſie ſei die Abbildung einer ſchon bekañten Perſon. Da nun noch zwei andere Maſken, wovon eine tragiſch, die andere komiſch iſt, auf dem Tiſche, mit dem Geſichte nach vorn zu gekehrt, liegen: ſo köñte man wohl ſagen, daß hier irgend eine im Schauſpiele, vorzüglich im Tragiſchen berühmte Perſon vorgeſtellt ſei.

Ich will indeſſen nicht entſcheiden, ob es ein Dichter oder ein bloßer Schauſpieler ſei; welches erſtere man vielleicht aus der Behauptung eines neuern Autors ſchließen dürfte, welcher daraus, daß er im Quintilian von Roſcius und Aſopus geleſen hatte, ſie wären zwei berühmte Männer, der eine im Schauſpiele, der andere im Trauerſpiele, geweſen, (ille comœdias, hic tragœdias egit,[3]) den Schluß zieht, daß in den älteren Zeiten derjenige,

1) Thesaur. antiquit. Græc. vol. 1. Gg.

2) Pitt. d'Ercol. t. 4. p. 183. n. 4.

3) Quintil. l. 11. c. 3. [n. 112]

welcher in der Komödie geſpielt habe, nicht auch in der Tragödie aufgetreten ſei.[1]) Da nun unſere Figur mit den Attributen des tragiſchen und komiſchen Schauſpielers verſehen iſt, ſo müßte man darnach folgern, ſie ſei kein Actör ſondern ein Dichter.

Um ſeine Meinung zu behaupten, hat er eine Stelle des Plato citirt, wo derſelbe ſagt, es ſei ſchwer, daß eine und eben dieſelbe Perſon die tragiſchen und komiſchen Rollen gleich gut ſpiele.[2]) Er hat aber hiebei nicht bemerkt, daß Plato in dieſer Stelle ſeiner Meinung geradezu entgegen iſt, ſtatt ſie zu bekräftigen: deñ wie hätte der Weltweiſe dieſes behaupten können, weñ er nicht die Erfahrung davon gemacht hätte? Oder ſezt etwa die Schwierigkeit auch die Unmöglichkeit voraus? Gewiß nicht. Daß es nicht unmöglich war, beweiſet die gegenwärtige Abbildung, weñ anders ein bloßer Schauſpieler darin vorgeſtellt iſt. Überdies, weñ die Natur, dem Plato zufolge, den Dichtern verlieh, daß manche ſich eben ſo gut in der Komödie als in der Tragödie hervorthun köñten, (deñ dieſes ſcheint er in einer andern Stelle, worin er ſich ſonſt ſelbſt widerſprechen würde, ſagen zu wollen;[3]) warum ſollte deñ die Natur den Schauſpielern eben dieſe Begünſtigung verſagt haben? Ich will dieſes hier nicht ſowohl gegen den erwähnten neuern Autor geſagt haben, als vielmehr deßwegen, weil nur durch dieſe Unterſcheidung, und nicht durch die von einem franzöſiſchen Akademiker[4]) gegebene Erklärung aller Wi-

1) Du Bos réflex. sur la poésie etc.

2) Republ. l. 3. p. 394. edit. Bas.

3) Phædr. p. 195.

4) Fraguier recherch. sur la vie de Q. Rosc. le comméd. p. 445.

derſpruch gehoben wird, der zwiſchen der einen und andern Stelle im Plato zu ſein ſcheint.

Um nun wieder auf den Marmor zu kommen, ſo will ich nicht behaupten, daß die ſtehende weibliche Figur, welche ein Buch in der rechten Hand und überdies eine Stellung hat, als weñ ſie irgend eine tragiſche Begebenheit recitirte, eine Schauſpielerin ſei; indem die Weiber, wenigſtens auf den griechiſchen Theatern, zwar in den Chören des Orcheſters tanzten, aber nicht auch in den dramatiſchen Stüken mitſpielten.[1]) Es erhellet dieſes aus dem tragiſchen Schauſpieler bei Aulus Gellius, welcher in der Rolle Elektra mit dem Aſchenkruge ſeines eignen eben verſtorbnen Sohnes, als wäre es die Aſche des Oreſtes, auf der Bühne erſchien, um ſich dadurch deſto beſſer in die Schweſter deſſelben umzuwandeln und ſich um ſo inniger zu rühren.[2])

Die Weiber mußten, meiner Meinung nach, von dem Spielen auf der Bühne ausgeſchloſſen ſein, entweder weil die Theater der Alten eine ſtärkere Declamation erfoderten, als die weibliche Stimme hervorbringen kañ, oder weil man es für unſchiklich hielt, die Schamhaftigkeit dieſes Geſchlechts einer ſolchen Öffentlichkeit auszuſezen. Die Rollen der Frauen wurden daher zuweilen von Verſchnittenen geſpielt; wovon wir bei Xiphilinus ein Beiſpiel haben, da derſelbe erzählt, daß Vitellius, der in den Eunuch Sporus, welcher in Neros Geſchichte ſo berüchtigt iſt, verliebt war, begehrt habe, derſelbe möchte auf der Bühne eine geraubte Nymphe vorſtellen. Sporus aber wollte lieber ſeinem Leben durch das Schwert ein Ende machen, als ſich mit dieſem Ungeheuer einlaſſen.[3])

1) Racine de la déclamat. théatral. des anciens p. 214.
2) Noct. Att. l. 7. c. 5.
3) Vitell. p. 196.

Ich bin darum der Meinung, daß die weibliche Figur auf unſerm Marmor eine allegoriſche Bedeutung habe; ſo daß ſie etwa das Talent des vor ihr ſtehenden Dichters oder tragiſchen Schauſpielers im Darſtellen oder Nachahmen der leidenſchaftlichen und pathetiſchen Gebärden in Vorſtellung der Frauen bedeute.

Hinter dieſer weiblichen Figur erſcheint übrigens derjenige Theil des Theaters, der κλισιον hieß, wovon ich ſchon bei Erklärung des vorhergehenden Marmors geredet habe. Auch ſieht man die Vorderſeite der Bühne darauf vorgeſtellt, wie auf einer mit Laubgewinden und Vaſen gezierten Wand.

Was endlich dieſen Marmor noch vorzüglich ſchäzbar macht, iſt die an einer Stange hängende vierekige Tafel, die hinter dem Tiſche, worauf die Maſken liegen, aufgerichtet ſteht. Die Tafel gleicht einem Brette, worauf öffentliche Verordnungen kund gethan werden. Es köñte daher wohl eines von denen ſein, welche man auf den Theatern mit dem Titel des aufzuführenden Stüks anheftete und καταβληματα hieß. 1)

1) Pollux, l. 4. segm. 131.

[Καταβλημα iſt bei Pollux ein Gewebe oder Gemälde, das entweder einen Fluß, Wald, das Meer ꝛc. vorſtellte, und mit welchem man, weñ plözlich etwas dergleichen ſollte vorgeſtellt werden, die Scene behing. Ähnliche Gegenſtände, wie der auf dem Marmor unter Numero 192 iſt, kommen ſonſt noch vor, wie z. B. bei Zoega (Bassirilievi n. 24.), der darin den Unterricht ſieht, welchen Dichter den Schauſpielern zu ertheilen pflegten.]

II.

Das Luſtſpiel.

[Numero 190.]

Die mit Numero 190 bezeichnete und in dem Kabinet des ſchon mehrmal geprieſenen, berühmten Malers Herrn Mengs befindliche Vaſe von gebrañtem Thone iſt gleich ſchäzbar wegen des ſeltnen Gegenſtands, als wegen der lebhaften Farben des darauf befindlichen Gemäldes. Der Inhalt iſt nämlich eine Parodie der Liebesgeſchichte Jupiters mit Alkmene, der Gemahlin Amphitryons und Mutter des Herkules, welche Fabel hier auf eine komiſche und ſpöttiſche Art abgebildet iſt.

Alkmene ſteht an einem Fenſter, um ſich nach Gewohnheit der Weiber, die mit ihrem Körper ein Gewerbe treiben, zu zeigen, welches man παρακυπτειν nañte. 1) Ihr Gewand iſt weiß, mit Sternen beſäet, wie dasjenige des Helden Soſipolis auf einem ſehr alten Gemälde 2) und das des Demetrius Poliorcetes war. 3) Das Fenſter iſt hoch, wie man dieſes auf mehrern alten Kunſtwerken, beſonders auf vielen Vaſen von gebrañtem Thone in der vaticaniſchen Bibliothek ſieht, wo ſie den Schießſcharten gleichen, und nur nach auſſen gehen; 4) eine Einrichtung, deren Beſtätigung wir durch die Beſchreibung der im alten Herculano entdekten Häuſer erhalten, wo man in die Höhe ragen mußte, um

1) Heins. lect. Theocrit. c. 7. p. 83.

2) Pauſan. l. 6. [c. 25.]

3) Athen. l. 12. [c. 9. n. 50.]

4) Gori Mus. Etruſc. tab. 143. 167. 168. Dempſt. Etrur. tab. 90.

zu den Fenſtern hinauszuſehen, ſo hoch waren ſie vom Boden.

Um aber wieder auf unſer Gemälde zu kommen, ſo erſcheint daſelbſt auf der einen Seite Jupiter mit einer weiſſen Maſke und dem Scheffel auf dem Kopfe. Er trägt eine Leiter, um an das Fenſter ſeiner Geliebten hinanzuſteigen. Auf der andern Seite ſteht Mercurius als Sklave verkleidet und ſo wie der Soſias des Plautus mit einem falſchen diken Bauche und einem ungeheuer großen Priapus verſehen, ganz nach dem Maßſtabe, den das mänliche Glied an vielen ſeiner Statuen zu haben pflegt, und gerade ſo, wie einige Perſonen in der alten griechiſchen Komödie ſich daſſelbe von rothem Leder vorzubinden pflegten. [1]) Ich muß daher hier noch bemerken, daß die Farbe der übrigen Verkleidung beider Figuren fleiſchfarben, die des Priapus am Mercurius aber dunkelroth iſt.

Mercurius hält übrigens den Caduceus umgekehrt auf die Seite, gleichſam um nicht erkant zu werden, während er eine Lampe nach dem Fenſter hebt, dem Jupiter zu leuchten oder anzudeuten, wie Delphis zur Simätha bei Theokritus ſagt, daß er bereit ſei, im Falle des Widerſtandes Gewalt zu brauchen. [2])

Beide Figuren tragen Hoſen, die ihnen bis auf die Ferſen reichen, ſo wie man ſie an den Figuren zweier Komiker in der Villa Mattei, und an einer andern ähnlichen Figur in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani

1) Aristoph. Nub. v. 539. [et Schol. ad h. l.] Conf. ej. Lysistr. v. 110. [et Schol.] Suid. v. ιθυφαλλος. [Clem. Alex. pædag. l. 2. p. 245. Pollux, l. 7. segm. 22. G. d. K. 4 B. 3 K. 34 §.]

2) Idyll. II. v. 127.

ſieht. Die Hoſen waren übrigens ein Keñzeichen der komiſchen Schauſpieler, ſo daß man ſie nie ohne dieſelben auf der Bühne ſah. 1) Unter Hoſen verſtehe ich, den erwähnten komiſchen Figuren zufolge, das Wort subligaculum bei Cicero in der angeführten Stelle, über welches die Erklärer ganz ſtill hinwegeilen.

Weñ man fragen ſollte, wie auf der gegenwärtigen Vaſe ein ſo ſchlüpfriger Gegenſtand vorgeſtellt worden: ſo köñte man wohl darauf antworten, daß dieſes Gemälde in der Abſicht verfertigt worden, um dasjenige vorzuſtellen, was Jupiter der Alkmena ſelbſt bei dieſer Gelegenheit ſchenkte; 2) um ſo mehr, da dieſes eine Stelle im Pauſanias erläutern köñte. 3)

[Numero 191.]

Zu den Denkmalen, welche Gegenſtände, die zu der Komödie der Alten gehören, abbilden, rechne ich noch den Kopf unter Numero 191, der eine Maſke zu ſein ſcheint und mit ganz vorzüglicher Kunſt in eine Gemme geſchnitten iſt, die ſich in dem Kabinet des Herrn Thomas Jenkins zu Rom befindet. Der Kopf iſt mit Ephen umkränzt und an der Öfnung des Mundes erblikt man eine Biene, welche hineinfliegen will. Noch ſieht man an dieſem Kopfe einen Theil der Schulter, mit einem Gewande umgeben, woraus man ſchließen köñte, daß die Abſicht des Künſtlers gar nicht geweſen ſei,

1) Cic. offic. l. 1. c. 35.

2) Athen. l. 11. [c. 7. n. 43.] Macrob. Saturnal. l. 5. c. 21. p. 425.

3) L. 5. [c. 18.]

eine idealiſche, ſondern vielmehr die Maſke eines berühmten Komikers zu verfertigen, und auf die Art denen, die ihn nicht kañten, wo nicht das Geſicht, doch wenigſtens den Charakter und die Eigenheit keñbar zu machen.

Ich möchte daher wohl vermuthen, daß vielleicht Ariſtophanes, der berühmteſte Dichter im komiſchen Fache, der auch an mehrern Stellen ſeiner Luſtſpiele von ſich ſagt, daß er einen kahlen Kopf habe,[1] gerade wie die gegenwärtige Maſke, und eine Büſte oder Statue deſſelben gleichfalls mit Epheu bekränzt war,[2] von dem Künſtler auf dieſem geſchnittenen Steine ſollte vorgeſtellt werden. Dieſem Epheu wird in dem angeführten Epigramme das Prädicat des acharniſchen (Αχαρνευς κισσος) beigelegt, weil man glaubte, daß Bakchus in dieſer Gegend des atheniensiſchen Gebiets den erſten Epheu habe hervorwachſen laſſen.[3] Da nun Ariſtophanes aus Acharnä gebürtig war,[4] ſo köñte man vielleicht annehmen, der Künſtler habe eben aus dem Grunde die Maſke mit Epheu umwunden, um deſſen Vaterland dadurch anzudeuten. Doch köñte er auch vielmehr durch den Epheu dieſes Komikers haben ſpotten wollen, deñ er ſoll nie anders ein Luſtſpiel verfertigt haben, als weñ er vom Weine benebelt und erhizt geweſen.[5] Aus dieſen Gründen ſcheint es, daß der Epheukranz keinem andern Komiker als dem Ariſtophanes zukomme. Meine Vermuthung wird um ſo wahrſcheinlicher, da man auch auf andern geſchnittenen Stei-

1) Pac. v. 767. Nub. v. 545. 552. Equit. v. 1288.

2) [Analecta, t. 2. p. 115.]

3) Pauſan. l. 1. [c. 31. in ſin.]

4) [Das weiß man nicht.]

5) Athen. l. 10. [c. 7. n. 33.]

nen ähnliche Köpfe findet, welche man gleichfalls nicht für eine eigenſinnige Idee der Künſtler erklären muß, ſondern die vielmehr, wie ich glaube, abſichtlich gemacht worden, um einen der berühmteſten Komiker, dergleichen Ariſtophanes war, vorzuſtellen.

Die Biene köñte übrigens als ein Siñbild der Beredſamkeit deſſelben betrachtet werden, ſo wie die ſüßen Lieder der Dichter honigreiche und geflügelte Lieder der Muſen: μελεα μελιπτερωτα Μȣσαν, genañt wurden.[1]) Es iſt bekañt, daß dem Pindarus, als er einſt in ſeiner Jugend auf dem Felde eingeſchlafen, die Bienen Honig auf ſeine Lipen ſollen getragen haben.[2]) Daher es leicht möglich wäre, daß der Verfertiger unſeres geſchnittenen Steins dem Ariſtophanes durch die Biene, die ſich ſeinen Lipen nähert, dieſelbe Ehre habe beilegen wollen: ſo wie ein ungenañter Dichter ſie dem Menander, einem berühmten Komiker nach dem Ariſtophanes, erwies.[3])

Allein, allen dieſen Gründen, die ich angeführt habe, um darzuthun, daß durch die auf unſerm geſchnittenen Steine befindliche Maſke Ariſtophanes vorgeſtellt ſei, köñte man einen marmornen Kopf entgegenſezen, welchen Achilles Statius, Bellori und nach ihnen Jakob Gronovius für den Kopf des Ariſtophanes ausgegeben haben, und den man in der Villa Medici mit dem Namen dieſes Komikers findet, der aber von dem hier befindlichen ſehr verſchieden iſt. Dieſer Einwurf läßt ſich indeſſen leicht widerlegen. Man hat ohne Zwei-

1) Id. l. 14. [c. 8. n. 33.]

2) Pausan. l. 9. [c. 23. Analecta, t. 2. p. 19. p. 28. Ælian. var. hist. XII. 45.]

3) [Analecta, t. 2. p. 469.]

‑el eine Herma ohne Kopf mit dem Namen Ariſtophanes gefunden; daher derjenige, den man neu darauf geſezt hat, ſehr übel dazu läßt, theils wegen der Rizen, die man bei der Zuſammenfügung ſieht, theils wegen des Mißverhältniſſes; ſo daß der eine mit dem andern nichts zu thun hat. Fulvio Orſini, der dieſes bemerkte, wagte es daher nicht, bei der Bekañtmachung des Kupfers dieſen Kopf für einen Ariſtophanes auszugeben. Deſſen würde ſich gewiß auch, um des Statius und Bellori nicht weiter zu erwähnen, Gronovius enthalten haben,[1] weñ er das Original geſehen hätte. Ich ſage, weñ er das Original geſehen hätte; deñ er erzählt, es habe ihm ſonderbar geſchienen, daß man unter den von Orſini bekañt gemachten Bildniſſen nie die Herma allein ohne den Kopf ſehe; der Grund davon iſt doch wohl kein anderer, als weil derjenige, den man darauf geſezt hat, nicht dazu gehört.

[Numero 193.]

Der angebliche Seneca im Bade in der Villa Borgheſe veranlaßt mich, unter Numero 193 eine kleine Statue aus Marmor aufzuführen, die ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet. Sie ſtellt ohne Zweifel einen Sklaven aus der Komödie vor, der mit dem Korbe in der linken Hand auf den Markt geſchikt worden iſt, um etwas für den Tiſch einzukaufen, wie Soſias in der Andria des Terentius. Eine andere, dieſer ähnliche Figur von der nämlichen Größe, aber ohne Maſke, findet man gleichfalls in der genañten Villa. Beide gleichen

1) Thesaur. antiquit. Græc. t. 2. tab. 68.

ſehr einer Statue in der Villa Panfili von natürlicher Größe, welche, bis auf die Marmorart, dem oben erwähnten, fälſchlich ſogenañten Seneca ſo ſehr gleichen, daß die eine Statue eine Copie der andern zu ſein ſcheint. Der Marmor jener in der Villa Borgheſe iſt aſchgrau, der andern ihr in der Villa Panfili aber weiß. Aus dieſer Vergleichung nun, glaube ich, läßt ſich ſchließen, daß auch jener angebliche Seneca einen Sklaven vorſtelle. Die Benennung, unter welcher dieſe Statue bis dahin bekañt geweſen iſt, kañ keinen andern Grund haben, als den nach vorn zu gebeugten Körper und einige, wiewohl entfernte Ähnlichkeit mit den Köpfen, welche unter dem Namen dieſes Philoſophen bekañt ſind. Nach dieſer Vorausſezung hat man ſich nun auch beim Ergänzen gerichtet, indem man ſtatt der fehlenden Füße ein Gefäß von afrikaniſchem Marmor verfertigte, in welches dieſe Statue hineingeſezt wurde, um ſo eine Badewanne herauszubringen; auſſerdem ſind aber auch noch die Arme neu angeſezt. Die Ähnlichkeit des Kopfes dieſer Statue mit denen des Seneca iſt indeſſen keine andere, als diejenige, welche ein runzelichtes Geſicht, von welcher Art es ſei, mit andern runzelichten Geſichtern haben kañ. Ich will damit ſagen, daß, weñ dieſelbe nicht größer iſt, ſich viele Schwierigkeiten dabei einfinden, beſonders in Anſehung der Haare, welche die Stirn dieſes Philoſophen bedeken, da hingegen bei beiden Statuen die Stirn kahl iſt.[1])

1) G. d. K. 11 B. 3 K. 4 — 7 §.]

III.

Das mit Spielen verbundene Theater.

[Numero 194 — 196.]

Das mit Numero 194 bezeichnete Basrelief hat ſowohl auf die Komödie als auf die Tragödie Bezug. Es befindet ſich in der Villa Seiner Eminens des Herrn Cardinals Alexander Albani, und war einſt in ein altes Grabmal bei Tivoli eingepaßt,[1] von wo es nach der Zerſtörung des Grabmals nach Rom gebracht worden.

Die beiden darauf vorgeſtellten Figuren ſcheinen Dichter, und zwar die eine ein tragiſcher, die andere ein komiſcher zu ſein. Der tragiſche unterſcheidet ſich durch den Ziegenbok, welches die erſte Belohnung der Tragödien in den älteſten Zeiten war, ſo wie durch den Thyrſus, welcher dem zufolge, was ich oben bei Numero 168 geſagt habe, das Siñbild der Tragödie und der Tragiker iſt.

Der Haſe, dieſes der Venus heilige Thier,[2] kañ als ein Siñbild des Bakchus betrachtet werden, unter deſſen beſonderm Schuze die Theater ſtanden, und der ſich in einen Haſen verwandelte, als Pentheus ihn verfolgte.[3] Der Komiker mit dem

1) Bellori sepulcr. ant. tav. 48.

2) Philostrat. l. 1. icon. 6. p. 772.

1) Æschyl. Eumen. v. 26.
Daß ſich Bakchus in einen Haſen verwandelt habe, davon iſt in des Äſchylus Vers:

Λαγω δικην Πενθει καταῤῥαψας μορον,

keine Spur; deñ λαγω gehört offenbar zu Pentheus, wie es auch ſchon der Scholiaſt erklärt hat, ohne jedoch

kurzen Gewande und als Sklave gekleidet, um die Komödie, die dem Range und der Würde nach unter der Tragödie ſteht, dadurch anzudeuten, iſt übrigens an der komiſchen Maſke, die er in der Hand hat, leicht zu erkennen.

Die übrigen auf dieſem Marmor abgebildeten Dinge ſind ſchwer zu erklären, um ſo mehr, da ſie wenig Beziehung auf die Komödie ſowohl als die Tragödie haben. Man ſieht darauf zwei Arten Spiele, den Diſkus zur Seite des Tragikers, und den Trochus auf dem Tiſche, nebſt einem kleinen Käſtchen, auf welchem ein Vogel ſitzt. Wiewohl nun der Trochus ein Spiel für Knaben, ſo wie der Diſkus ein Spiel für Jünglinge war: ſo iſt es doch wahrſcheinlich, daß beide Spiele zuweilen in der Komödie ſtatt fanden, und daß ſie als Zwiſchenacte, wie die Tänze, darin eingeführt worden. 1)

Der Diſkus, welchen Homerus σολος neñt, war von Erzt, und wird von dieſem Dichter von dem Diſkus einer andern Art, die von Stein und durchlöchert war, und die er eigentlich διςκος neñt, unterſchieden. 2) Man findet indeſſen in dem herculaniſchen Muſeo auch einen durchlöcherten Diſkus von Erzt, deſſen Geſtalt in Neapel auf einer Vaſe von gebrañtem Thone abgemalt zu ſehen iſt. 3) In Engeland, wo eben dieſes Spiel ſehr üblich iſt, hat

des Dichters Siñ zu treffen, deñ dieſer wollte ſagen: daß Pentheus wie ein Thier auf der Jagd, aber nicht, daß er furchtſam umgekommen ſei. Zoega.

1) [Dieſes zu beweiſen, würde ſehr ſchwer halten.]

2) [Ιλ. Ψ. XXIII. v. 826 et Schol. ad h. l. Jener war oval, dieſer breit und größer.]

3) Gori Mus. Etrusc. t. 2. tab. 159. [Man vergleiche im 2 Band 185 — 186 u. 291 S.]

der Diſkus gleichfalls ein Loch, um zwei Finger hindurch ſteken, und ihn ſo mit deſto größerer Sicherheit ſchleudern zu können. Zu dem Ende iſt das kleine Loch in dem herculaniſchen Diſkus vielmehr länglicht, und näher am Rande als am Mittelpunkt. Der Durchmeſſer dieſes ehernen Diſkus hat zehn Zoll und die Dike drei Linien. Derjenige, der hier auf unſerm Marmor abgebildet iſt, hat über eine Spanne im Durchmeſſer. Dieſe beiden alten und durchlöcherten Diſkus ſind die erſten, die wir kennen; und Fabri geſteht, er habe nirgends gefunden, daß irgend ein neuerer Autor ihrer Erwähnung gethan habe.[1])

Der Trochus war ein Reif von Erzt mit verſchiedenen beweglichen Ringen, welche im Herumdrehen ein Geräuſch machten; es war eine Art von Stäbchen daran befeſtigt, um den Klang zu vermehren. Beides ſieht man auf dem gegenwärtigen Basrelief. Eben dieſer Trochus unſeres Marmors komt mit einer Zeichnung des Pirro Ligorio, im Buche des Mercurialis über die Gymnaſtik,[2]) vor. Er hat ſich indeſſen Dinge daran eingebildet, die weder ſind, noch ſein können. Dieſes Inſtrument hatte die Höhe eines halben Menſchen, zuweilen noch etwas darüber, wie man auf verſchiedenen geſchnittenen Steinen ſieht. Derjenige, den ich in Verbindung mit dieſem Marmor unter Numero 195 aufführe, iſt aus der ſtoſchiſchen Samlung genommen,[3]) und ſtellt einen Knaben vor, mit Stäbchen in der Hand, um Geräuſch damit zu machen, (welches auszudrüken Pollux das Wort ἀνακωδωνίζειν

1) Agonist. l. 2. c. 4. p. 225.

2) L. 3. c. 8. p. 218.

3) [5 Kl. 1 Abth. 2 Num.] Aber der Stein unter Numero 196 iſt neu und von Pichler geſchnitten. Man ſehe G. d. K. 7 B. 1 K. 42 §. Note.]

braucht, [1]) indem er damit gegen den Trochus ſchlägt. Dieſer Trochus hat hier indeſſen keine Ringe, wie der andere auf dem Marmor, ſo wenig als der Trochus, den ein Jüngling auf der Schulter trägt, auf dem geſchnittenen Steine unter Numero 196, der in dem Beſize des ſchon mehrmals belobten Herrn Jakob Byres iſt, der ſich rühmen kañ, auf demſelben eine der vortreflichſten und ſchönſten Figuren, die jemals in Stein geſchnitten worden, zu beſizen. Da viele nun nicht Gelegenheit haben, die alten Denkmale der Kunſt zu unterſuchen; ſo ſind ſie in Irrtümer verfallen und haben ſich eine ganz falſche Idee vom Trochus gemacht, indem ſie denſelben für ein Rad mit Speichen gehalten haben. [2])

Der Vogel ſchien mir beim erſten Anblik ein Rabe zu ſein, der nebſt dem Käſtchen, auf welchem er ſizt, eine ſymboliſche Anſpielung auf das Vaterland des Tragikers oder des Komikers an die Hand geben köñte. Patara nämlich, eine Stadt in Lycien, berühmt wegen eines Tempels und Orakels des Apollo, wo ſich dieſer Gott, wie man glaubte, die eine Hälfte des Jahres, ſo wie die andere zu Delos aufhielt, [3]) hatte ihren Namen von einem Käſtchen, *παταρη* in der Mundart dieſes Landes genañt, ſo wie die Stadt Apamea anfänglich von einem Kaſten *κιβωτος* hieß. [4]) Weñ ſich auch hieraus nichts ſchließen ließe; ſo würde doch immer noch der Rabe da ſein, der dem Apollo heilig war. Übrigens war der Grund dieſer Benennung der Stadt Patara ein Käſtchen voll kleiner aus Taig geformter Figuren von Köchern, Pfeilen und Leyern, welches ein kleines Mädchen, Namens Salacia, dem Apollo

1) L. 10. segm. 173.
2) Turneb. advers. l. 27. c. 33.
3) Virg. Æn. l. 4. v. 143.
4) Harduin. num. p. 25.

brachte, als er noch ein Knabe war und in Lycien erzogen wurde, um ſich damit zu beluſtigen. Dieſes Käſtchen riß der Wind dem Mädchen aus den Händen und trieb es in's Meer, deſſen Wellen es wieder an's Ufer auswarfen. Davon nun bekam die Stadt, die man an dieſem Ort erbaute, ihren Namen. 1) Sie hat auch das Andenken daran auf ihren Münzen durch ein Käſtchen, auf welchem ein Rabe ſizt, erhalten. 2)

Es kōnte indeſſen vielleicht der Mangel des Schwanzes an dieſem Vogel jene Muthmaßung verwerflich machen. Und wirklich gab es auch in den ältern Zeiten ein Spiel, wozu ein Rebhuhn gebraucht wurde, womit ſich das Bild des Vogels, wovon hier die Rede iſt, reimen ließe; ſo wie man auch noch ein anderes hatte, wozu man Wachteln gebrauchte und welches ορθυγοκοπος hieß; endlich noch eines, worin Hähne gegen einander kämpften, wie eine Vorſtellung zweier kämpfenden Hähne, auf einigen Münzen der Stadt Dardanus vorkomt. 3)

1) Stephan. de urbib. v. Παταρα.
2) Tristan comment. histor. t. 2. p. 512.
3) Pollux, l. 9. segm. 84.
[Zoega ſieht in dem erwähnten Marmor Numero 194 nichts anderes als einen ländlichen Zeitvertreib, der auf dem Grabmal eines Römers darum vorgeſtellt worden ſei, weil ſich derſelbe auf ſeinem Gute bei Tibur den Ergözungen des Landlebens überlaſſen hatte, und vielleicht verordnete, ſein Bildniß nebſt den Gegenſtänden, womit er ſich beluſtigte, auf ſeinem Sarkophage abzubilden; deñ daß die Graburne, wovon der Marmor herrührt, für eine beſtimte Perſon, und nicht auf den Kauf, wie es meiſtens zu geſchehen pflegte, iſt gemacht worden, erhellet aus dem beſondern Gegenſtande, der nicht nur im Allgemeinen auf Leben, Tod, Unterwelt rc. ſondern ganz eigentümlich darauf anſpielt. Die Köpfe der ſämtlichen Figuren, die der Thiere mit inbegriffen, ſind neu.]

Zehntes Kapitel.

Gladiatoren.

I.

[Numero 197 u. 198.]

Ganz vorzüglich ſind die Gemälde in Muſaik, welche in zwei Zeichnungen der Bibliothek Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani einige Gladiatoren vorſtellen und die ich unter Numero 197 und 198 liefere. Ich habe ſie ſchon bei der Beſchreibung des ſtoſchiſchen Kabinets berührt,[1]) um einen gewiſſen geſchnittenen Stein zu erläutern. Weñ aber das, was ich damals gegen die gemeine Meinung der Antiquare behauptet habe, ſich auf andere unbeſtreitbare Denkmale der Kunſt und blos auf die Keñtniß, die ich von dieſer Muſaik gab, gründete, ſo hoffe ich nun, daß es durch die Abbildung derſelben völlig ſoll beſtätigt werden.

Auf dem untern Theile der erſtern Muſaik ſieht man einen Retiarier, Namens Aſtyanax, mit einem Helm auf dem Kopfe und einem Nez um den ganzen Körper, wie er ſich mit Schild und Dolch gegen einen gewiſſen Calendio vertheidigt, welcher leztere zu denen Gladiatoren gehörte, die mirmillones hießen, und mittelſt einer Furke fochten. Hinter dem mirmillo ſteht der lanista mit aufgeſchürz-

1) [5 Kl. 1 K. 65 Num.]

tem Kleide, wie diejenigen, welche vom Stabe, ῥαβδος, den ſie trugen,[1]) ῥαβδȣχοι genañt wurden,[2]) zu gehen pflegten. Der hier vorgeſtellte ſcheint durch ſeine aufgehobne Hand ihnen Muth einzuſprechen, um als tapfere Männer zu fechten.

Die Figur des Retiariers beniñt dem Juſtus Lipſius und allen, die ihm folgen, nunmehr jeden Grund, fernerhin vermöge der Erklärung einiger Stellen in den alten Autoren zu behaupten, daß die Retiarier weder mit dem Helme noch mit dem Schilde gefochten hätten. Der mirmillo kämpfet dagegen ohne Schild; derjenige aber, den man auf einem geſchnittenen Steine der ſtoſchiſchen Sam̃lung ſieht,[4]) iſt damit bewafnet. Die Furke auf unſerer Muſaik mit drei Spizen, hat dort nur zwei, eben ſo wie diejenige, die man auf einer Vaſe von gebrañtem Thone abgebildet ſieht, auch zwei hat.[5])

Auf dem obern Theile derſelben Muſaik iſt eben dieſer mirmillo vorgeſtellt, wie er von dem Retiarier auf die Erde geworfen liegt, mit einem Dolche in der Hand, weil die Gabel ihm aus der Hand geſchlagen iſt. Der lanista ſteht hier hinter dem Retiarier; die andere Figur hinter dem mirmillo ſcheint einen von den Zuſchauern des Gefechts vorzuſtellen, und für dieſen um Gnade zu bitten. Die Figur des leztern hat auf dem ſchon beſchriebenen untern Theile der Muſaik auf der linken Schulter eine Art von viereckichter Armatur, um damit gleichſam die Strei-

1) Buonarr. osserv. sopra alc. vetri p. 33.

2) Pollux, l. 3. segm. 153.

3) Lips. Saturn. l. 2. c. 8. p. 78.

4) [5.Kl. 1 Abth. 67 Num.]

5) Gori Mus. Etr. t. 2. tab. 188.

che ſeines Gegners aufzufangen. Ich ſage eine Art von Armatur; deñ gerade eben ſolche vierekichte Schildchen ſieht man beide Schultern eines Kriegers, der auf einer Vaſe von gebrañtem Thone in der vaticaniſchen Bibliothek abgemalt iſt, bedeken.[1] Auch ſcheint Heſiodus auf dieſe Armatur hinzudeuten, wo er ſagt, daß Herkules, nachdem er die Beinharniſche und den Küraß angethan, noch eine eiſerne Rüſtung auf die Schultern gelegt habe,[2] welche Johannes Diaconus in ſeinen Scholien σωσανιον neñt, von σωζειν, das ſo viel als retten und abwenden bedeutet.

Die Ziffer, welche hinter dem Namen Calendio ſteht, und einem ſchiefen griechiſchen Φ gleicht, iſt nichts anderes, als ein Schlußzeichen, ſo wie dieſes auch auf der folgenden Muſaik der Fall mit dem wie ein Ephenblatt geſtalteten Zeichen iſt, dergleichen man übrigens häufig auf den alten Denkmalen der Kunſt antrift.[3] Es iſt daher ein ſehr übel angebrachter Scharfſiñ von Seiten deſſen, der ſich einbildete, in dieſem Zeichen ein mit einem Pfeile durchbohrtes Herz zu erbliken.[4]

Auf der folgenden Muſaik iſt ein Kampf von bloßen Gladiatoren vorgeſtellt, gleichfalls mit ihrem lanis' zur Seite. Sie haben das Viſier des Helmes, das ihnen das Geſicht bedekt, herunter gelaſſen, ſo wie uns Statius den Eteokles und Polynices im Gefechte beſchreibt;[5] wiewohl übrigens das Viſier kein Theil des Helmes zu ſein, ſondern wie eine

1) Dempst. Etrur. tab. 48.

2) Scut. Hercul. v. 123.

3) Reines. epist. 65. p. 170. Fabretti Inscript. p. 118.

4) Grasser. dissertat. de antiquitat. Nemaus. p. 17.

5) Theb. l. 2. p. 526.

Maſke über das Geſicht gelegt ſcheint. Bei dieſer Gelegenheit muß ich anführen, was man von dem Kaiſer Commodus erzählt, daß er nämlich, während er als Gladiator focht, ſeine Freunde durch die Öfnung des Viſiers küßte.[1]) Übrigens iſt der Helm des einen Gladiators mit zwei Flügeln verſehen, gerade ſo, wie diejenigen, deren Sophokles Erwähnung thut,[2]) und welche hin und wieder eine Röhre hatten, um ſie darin zu verſchließen, wie man an einer der Zeichnungen im Kabinet Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani erſieht.

II.

[Numero 199.]

Die in der Villa Panfili befindliche und hier mit Numero 199 bezeichnete Begräbnißſäule, welche dem Gladiator Bato, der unter dem Kaiſer Caracalla berühmt war und dem der Kaiſer ein ſehr koſtbares Leichenbegängniß halten ließ,[3]) vorſtellt, hat ſchon Fabretti bekañt gemacht.[4]) Da indeſſen dieſes Kunſtwerk ſchlecht gezeichnet und noch ſchlechter in Holz geſchnitten worden iſt: ſo habe ich es nicht für überflüſſig gehalten, ein Kupfer davon zu liefern und das, was auf dem Marmor am Kopfe fehlt, nach den Spuren zu ergänzen. Die Figur dieſes Gladiators iſt um die Bruſt mit einer Binde, über den Lenden mit einem breiten Gürtel und um

1) Xiphil. Comm. p. 278.

2) Antigon. v. 115.

3) Xiphil. Caracall. p. 329.

4) De columna Traj. c. 8. p. 258.

den Hals mit einer Art von Kette (torques), einer gewöhnlichen Belohnung, die man dieſer Art von Leuten zu geben pflegte, umgeben. Übrigens hat er nur eine einzige Schiene am linken Beine, und es beſteht dieſelbe aus einer metallenen Platte, die hinten mit Bändern (επισφυρια) befeſtigt iſt. Dieſer Fuß, den man eben ſo bewafnet ſowohl an den auf einer unter Numero 22 beigebrachten Vaſe von gebrañtem Thone gemalten Figuren des Kaſtor und Pollux, die in den gymnaſtiſchen Spielen ſo berühmt ſind, als auch an zwei Gladiatoren, die auf einer Lampe von gebrañtem Thone vorkommen,[1]) erblikt, zeigt offenbar, daß dieſe Gewohnheit insbeſondere bei denen ſtatt gefunden habe, welche in öffentlichen Spielen als Kämpfer auftraten. Man kañ auſſerdem von dieſer Art Bewafnung ſchließen, daß die Gladiatoren dadurch, daß ſie den linken Fuß vorſezten, die linke Seite bloß ſtellten und die rechte zurükzogen, wiewohl auch der rechte Fuß des Bato nicht ganz ohne Schuzwehr iſt, da man an demſelben unter dem Knie etwas vorgebunden ſieht, um die Streiche, welche der Gegner ihm eben hier beizubringen ſuchen köñte, abzuhalten.

1) Bellori lucern. part. 1. tab. 21.

Eilftes Kapitel.

Die Freude.

[Numero 200.]

Auf der großen und ſehr ſchönen Vaſe von gebrañtem Thone in der Samlung des Herrn Mengs, hier unter Numero 200, ſieht man ein fröhliches Gaſtmahl mit verſchiedenen Farben abgebildet, welches auf dergleichen Vaſen eben nicht gebräuchlich iſt. Der größte Vorzug beſteht indeſſen darin, daß darauf die Art vorgeſtellt iſt, wie die Alten bei Tiſche auf den Polſtern lagen, wovon, ſo viel ich weiß, kein anderes bis izo exiſtirendes Kunſtwerk eine deutlichere Idee geben kañ.

Der auf dieſer Vaſe abgebildete Gegenſtand iſt meiner Meinung nach ganz idealiſch, indem man durchaus keine Allegorie darin entdeken kañ. Die drei weiblichen Figuren, welche trinken, köñte man allenfalls für drei Bakchantinen halten; allein, was die übrigen Figuren betrift, als: den Jüngling, der den Mundſchenk macht; das Mädchen, welches auf zwei Pfeifen bläſt, und den Silen, gleichfalls mit zwei Pfeifen in der linken Hand, der trunken auf der Erde liegt: ſo läßt ſich dies auf nichts weiter, als auf die Fröhlichkeit anwenden, wie ich oben angegeben habe.

Das Bette, auf welchem die weiblichen Figuren liegen, iſt ein Triclinium, d. h. ein Bette oder Polſter für drei Perſonen, mit einem Unterbette und Kopfkiſſen (περικεφαλαια) verſehen, um gemächlich

darauf zu liegen. Sie ſind ſämtlich dunkelroth; wahrſcheinlich, um dadurch purpurne Deken anzudeuten, als womit, wie man lieſt, das Polſter eines weibiſchen Jünglings und Königs von Paphos bedekt war.[1]) Auch ſind ſie mit Franßen beſezt, welche am Geſtelle herabhängen. Bei dieſer Gelegenheit muß ich zwei Worte des Pollux bemerken, wo er von dergleichen Polſtern, auf welchen man beim Eſſen ruhte, redet, und welche ſeine Ausleger bis izo nicht verſtanden haben; es ſind die Worte φυλλαδες und ποαι.[2]) In Anſehung des leztern bekeñt Jungermañ ganz aufrichtig, daß er nicht wiſſe, was er davon ſagen ſolle. Beide bedeuten das, was man gemeiniglich einen Strohſak neñt, den man unter das Unterbette legt, um daſſelbe zu erhöhen. Da man an einigen Orten ſtatt des Strohs wohl Blätter, und beſonders auch Haidekornſtengel nahm: ſo nañte man dergleichen Säke φυλλαδες, von φυλλον, Blatt; oder ποαι, weñ ſie mit Gras- oder Heu geſtopft waren, von ποα, Kraut oder Gras.

Um aber wieder auf das Gemälde unſerer Vaſe zu kommen; ſo liegen die drei Figuren nur halb und ſo, daß die Füße der einen hinter der andern ausgeſtrekt ſind, und das Kopfkiſſen ſowohl der in der Mitte liegenden als der dritten Figur ſcheint auf dem Knie ihrer Nachbarin zu ruhen. Das Gewand, welches die untere Hälfte des Körpers bedekt, ſcheint kein pallium oder palla zu ſein, ſondern vielmehr das, was die Griechen περιςρωμα, ςρωματοδεσμον, und die Römer toral nañten, d. h. Deken, die mancherlei Farben hatten und bunt gewürkt waren, stragula picta,[3]) mit einem Worte, ſolche, die man über die

1) Athen. l. 6. [c. 16. n. 67.]

2) L. 6. segm. 9.

3) Tibull. l. 1. eleg. 1. v. 65.

Polſter legte, wie aus dem breiten nach Art eines Schachbretts gezeichneten Rande erhellet, dergleichen man an den weiblichen Kleidungen nicht ſieht. Aus Anlaß der Mannigfaltigkeit der Farben dieſer Deken bemerke ich noch, daß die griechiſchen Gelehrten den Auszügen, die ſie aus den Büchern verſchiedener Schriftſteller machten, gleichfalls den Namen ϛρωματοδεσμον oder ϛρωματευς gaben.[1] Dieſe Deken ſcheinen hier die Stelle der Kleider zu vertreten, welche die Römer cœnatoriæ oder convivales nañten, und welche bei prächtigen und üpigen Mahlen die Gäſte ſtatt ihrer gewöhnlichen anzogen, ehe ſie an den Tiſch lagen.

Alle drei Figuren haben eine Binde um die Stirn, welche geſtikt zu ſein ſcheint, dergleichen die Theaterbuhlerinen zu tragen pflegten.[2] Indeſſen iſt es auch möglich, daß der Künſtler darunter Blumenkränze abgebildet hat, wie die Bakchantinen[3] und alle trugen, die bei feierlichen Gaſtmahlen zugegen waren.[4] Dicht an die Binde oder den Kranz der drei Figuren ſchließt ſich eine Art von Ephenkranz, wie diejenigen, welche beim Trinken ſich nicht ſicher hielten, zu thun pflegten, indem ſie nämlich einen Kranz von dieſer Pflanze wegen ihrer kühlenden Eigenſchaft um den Kopf zu binden pflegten.[5] Über die rechte Schulter und um die Bruſt herum zieht ſich an eben dieſen Figuren ein Blumengewinde oder ein Kranz, der mit gelben Knöpfchen verſehen iſt, welche aber wegen ihrer Kleinheit nicht wohl zu unterſcheiden

1) Casaub. animadv. in Athen. l. 1. c. 4. p. 9.

2) Pollux, l. 4. segm. 154.

3) Schol. Aristoph. Equit. v. 406. Suid. v. Βακχαι.

4) Suid. v. καταχειρες.

5) Plutarch. sympos. l. 3. probl. 3.

ſind, ſo daß ſie auch gelbe Blumen, oder Laubgewinde vorſtellen können, oder auch ſolche, die man ὑποθυμιαδες,[1]) ὑποθυμιδες,[2]) und ὁρμοι nañte, und die man am Halſe trug:[3])

. . . . . *collo mollia serta gerat;*[4])

nur daß der Scholiaſt des Homerus das Wort ὁρμος blos von derjenigen Art Kränze verſteht, welche am Halſe herabhängen, und dieſe von jenen unterſcheidet, welche um den Hals herumgehen und ισθμια hießen.[5]) Übrigens ſieht man ſehr ſelten an Figuren dergleichen halsbandförmige Kränze; wenigſtens erinnere ich mich nicht, ſie ſonſt irgendwo geſehen zu haben, als an der Bakchantin, welche die Orgyen des Bakchus zu feiern ſcheint und bei Buonarroti vorkomt;[6]) ferner an einem marmornen Faun in der Galerie des Hauſes Colonna, ſo wie an einem jungen Faun im Hauſe Verospi, der indeſſen nicht ſeinen eignen, ſondern einen Mercurskopf hat, und endlich im Collegio Romano an einer kleinen Figur von Erzt, welche ein liegendes Weib vorſtellt.[7])

Die Taſſen, welche unſere Figuren in den Händen haben, und die man κυαθοι nañte, ſind klein und dem weiblichen Geſchlechte gewiß angemeſſener, als Pocale oder Hörner. Alle drei Figuren haben übrigens in der Gegend des Pulſes kleine Reifen, περι-

1) Athen. l. 15. [c. 11. n. 36.]

2) Plutarch. l. c. probl. 1.

3) Cic. Verr. 5. c. 11. Clem. Alex. pædag. l. 2. c. 2. p. 156.

4) Tibull. l. 1. eleg. 8. v. 52.

5) Schol. Οδυσσ. Σ. v. 299. Eustath. ad h. l. p. 1150.

6) Osservaz. sopra alcun. medagl. p. 447.

7) Mus. Kircher. t. 2.

καρπια[1]) genañt, um die Arme. Die mittlere, welche vom Künſtler als die vornehmſte vorgeſtellt iſt, man mag auf den Plaz oder auf die über ihr hängende, nicht verzerrte Maſke ſehen, muntert durch das Aufheben der rechten Hand zur Freude auf: eine Gebärde, die entweder das ausdrüken ſoll, was die Griechen μασχαλην αἱρειν, axillam tollere, die Achſel aufheben, nennen, welches den Trunkenen eigen iſt,[2]) oder auch ſich auf das Herſagen von luſtigen Verſen beziehen ſoll, die mit den fröhlichen Reden während dem Trinken untermiſcht waren, welche die Griechen ſelbſt λογοι επικυλικειοι, λογοι επι τη κυλικι nañten.[3])

Es iſt faſt überflüſſig zu bemerken, daß die drei Maſken, die am Ephen, der den Himmel über dem Gaſtmahle auf unſerm Gemälde ausmacht, gleichſam aufgehängt ſind, auf die Schwelgereien und die Trinkgelage anſpielen, welche bei den Orgyen des Bakchus und den Bakchanalien gebräuchlich waren, wo die Maſken im Kreiſe herum gingen.[4]) So ſieht man z. B. auf einem Basrelief im Museo Capitolino, wie auf einem andern in der Galerie des Hauſes Albani, auf welchen das, was bei den Bakchanalien vorging, vorgeſtellt iſt, unter andern auch Wagen mit Maſken beladen. Überdies paſſen die Maſken, die den Schauſpielern eigen waren, auch ſehr gut zu den Freudenmahlen, als zu welchen man jene vor allen andern berief, um die Geſellſchaft zu beluſtigen.[5])

1) Pollux, l. 5. segm. 99.

2) Hesych. Suid. Zenob. v. μασχαλη. Pollux, l. 6. segm. 26.

3) Lucian. Tim. c. 55. Diog. Laërt. l. 6. segm. 42.

4) Plutarch. [de cupidit. divitiar. in fin.]

5) Id. sympos. l. 1. quæst. p. 1088.

Der Leuchter welcher vor dem Triclinium ſteht, und deſſen Stiel wie ein entlaubtes Rohr geſtaltet iſt, ſcheint die Nacht anzudeuten; eine Zeit, wo man beim Scheine der Lampen zu eſſen pflegte,[1] und welche daher bei den Griechen περι λυχνων ἁφας, nachdem die Lampen angeſtekt ſind, hieß. Bei der Ähnlichkeit anderer Leuchter mit dieſem, den man hier ſieht, will ich noch anführen, daß ſich auch im herculaniſchen Muſeo dergleichen Leuchter ſinden, und daß die kleine Scheibe oben am Stiele, worauf die Lampe geſezt wurde, πινακιον oder πινακισκιον hieß.[2]

Der Mundſchenk, wie ich ihn nan̄te, oder der Knabe, welcher den Wein darreicht:

Puer qui ex aula capillis
Ad cyathum statuetur unctis,[3]

wie dies bei den Alten gebräuchlich war, hat gleich den weiblichen Figuren einen Kranz um den Kopf; den linken Schenkel umgibt ein anderer Zierat und an den Knöcheln der Füße hat er periscelides, wie die Bakchantinen,[4] ſo daß, wen̄ man auch aus dem Gemälde nicht das Salben der Haare erkennen kan̄, wir doch aus der angeführten Stelle des Horatius und aus unſerm Gemälde eine vollkommene Figur dieſer Art von Knaben zuſammenſezen können. Gewöhnlich waren die simpula gewiſſe zum Opfer beſtim̄te Gefäße von gebran̄tem Thone, ſelbſt noch zu den Zeiten, wo der größte Luxus unter den Römern herſchte;[5] ſo daß das simpulum entweder nicht blos

1) Aristid. orat. in Serap. p. 85.
2) Pollux, l. 10. segm. 115.
3) Horat. l. 1. od. 29. v. 7.
4) [Analecta, l. 1. p. 421.] Suid. v. Δικτυωτος.
5) Apulej. Apolog. p. 434.

zu heiligen Gebräuchen und Libationen beſtim̃t war, wie Joſeph Scaliger behauptet,[1]) oder der Knabe auf unſerm Gemälde hier nicht als ein Aufwärter bei Tiſche, ſondern als ein Menſch zu betrachten iſt, den man zu den Libationen brauchte, die man auf dieſer Art von Dreifuß, wie man hier ſieht, zu verrichten pflegte.

Das junge Mädchen, das auf der dopelten Pfeife bläſt, hat ein Gewand ohne Gürtel, wie dies bei feſtlichen Mahlen gewöhnlich war, damit man an keinem Theile des Körpers irgend einigen Zwang empfinden möchte, und ſo wie man auch die Gratien in Gewändern ohne Gürtel abbildete: *solutis Gratiæ zonis*; vielleicht war dieſes Gewand dasjenige, welches man ορθοϛαδης nañte. Das Gewand hat Streifen und iſt eines von denen, welche man virgatæ und παρυφοι nañte, weñ anders die Streifen hier nicht Purpurſtreifen vorſtellen ſollen.[2])

Was endlich den Silenus, oder was es ſonſt für eine Figur iſt, betrift, ſo iſt er, die Hände und Füße ausgenommen, die eine dunkle Farbe haben, ganz mit einem Felle überzogen. Auf einigen Marmorn ſind die Figuren dieſes Halbgottes rauh und haaricht, als weñ ſie auch mit einem Felle bekleidet wären. Unter denſelben befindet ſich beſonders eine mit einem ſehr ſchönen Kopfe in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Auſſerdem gingen auch die Perſonen, welche auf der Bühne einen Silenus vorſtellten, in einem gleichen Gewande.[3]) Was eigentlich auf dem Dreifuße oder dem kleinen niedrigen Tiſche liegt, kañ man nicht unterſcheiden.

1) Append. ad conject. in Varron. P. 196.

2) Pollux, l. 7. segm. 53.

3) Id. l. 4. segm. 118.

II.

[N u m e r o 201.]

Der unter N u m e r o 201 aufgeführte geſchnittene Stein aus dem ſ t o ſ ch i ſ ch e n Kabinet, auf welchem man einen Jüngling zwiſchen zwei nach oben zu halb nakten weiblichen Figuren auf drei durch einen kleinen Tiſch mit drei Füßen von einander getreñten Polſtern liegend abgebildet ſieht, ſtellt eines von den ausſchweifenden und wohllüſtigen Abendmahlen vor, die bei den Alten ſehr gewöhnlich waren.

Die weibliche Figur zur Linken hält ein Trinkhorn in der Hand, als ob ſie es ausgießen wollte, um dadurch diejenige Art von Zutrinken anzudeuten, welche *κοτταβος*, [*κοτταβιος*, *κοτταβιον*] hieß und ſich damit endigte, daß man den Überreſt des Weins auf das Wohl des Geliebten oder der Geliebten auf die Erde goß.[1]) Derjenige, der ihn ausgoß, ſtüzte ſich auf den einen Ellenbogen: *τον αγκων' ευρυθμως τιθεσθαι*,[2]) und bog den andern, indem er die Hand mit dem Gefäße umdrehte, gerade ſo wie man es an der gegenwärtigen Figur ſieht. Dieſes Beugen und mit einer gewiſſen Gratie (*ὑγρως*) verrichtete Herumdrehen der Ellenbogen hieß *αγκυλη*, *απαγκυλȣν*;[3]) daher das Gefäß ſelbſt, aus welchem man den Wein ausgoß, *αγκυλη* geñant wurde.[4]) Daß übrigens auf dieſem geſchnittenen Steine die linke Hand mit der rechten, als womit dieſe verliebte Libation eigentlich

1) Callimach. ap. Athen. [l. 15. c. 2. n. 7.]

2) Euripid. Cycl. v. 559.

3) Athen. l. c. [n. 5.]

4) Hesych. v. *αγκυλη*. Eustath. in D. B. p. 144.

verrichtet wurde, verwechſelt iſt, darf uns nicht irre machen; deñ dergleichen Verwechſelungen trift man auf den alten Denkmalen der Kunſt häufig an, wohin unter andern verſchiedene geſchnittene Steine gehören, auf welchen die Figuren von der rechten Seite zu Pferde ſteigen. Überdies aber brachte es die Compoſition dieſes Grupo ſo mit ſich. Der Jüngling hat den linken Arm über den Kopf gebogen, gleichſam um es ſich bequemer zu machen, welches man auch an vielen Statuen, beſonders an denen des Bakchus und Apollo, wie ich ſchon oben bei Numero 42 bemerkt habe, wahrnimt.

Bei Tiſche wartet auch einer von den Genien auf, welche nach dem Glauben der Alten bei ihren fröhlichen Gelagen zugegen waren,[1]) dergleichen man auch auf einer Vaſe bei Buonarroti ſieht.[2]) Das Sonderbarſte an dieſem Genius iſt indeſſen das weibliche Geſchlecht, wie man an den Brüſten ſieht, die auf dem Kupfer ziemlich ſtark, und auf dem geſchnittenen Steine vielleicht noch ſtärker ſind. Auf einem Marmor, der dem Bildhauer Bartholomä Cavaceppi gehört, habe ich einen andern weiblichen Genius mit eben ſolchen Flügeln, wie der unſrige, ohngefähr in halber Lebensgröße, geſehen; er hat ebenfalls zierliches und auf dem Scheitel gebundenes Haar, wie der hier vorgeſtellte.

1) Palmer exercitat. in autor. Græc. p. 98.

2) Dempster. Etrur. tab. 90. n. 3.

Zwölftes Kapitel.

Das Reiten.

[Numero 202.]

Unter den Gebräuchen der Alten iſt bis dahin noch eine beſondere Art, wie ſie zu Pferde ſtiegen, unbekañt geblieben, indem aus dem Stillſchweigen der Autoren ſowohl, als aus den abgebildeten Reitern erhellet, daß die Steigbügel in jenen Zeiten noch nicht im Gebrauche waren. Naudäus iſt vielleicht der einzige, der das Gegentheil behauptet.[1] Er führt dabei zwar den Pollux[2] zum Gewährsmañ an, meldet indeſſen nicht, wie dieſer Autor die Steigbügel nenne; daher es vergebliche Arbeit iſt, ihn nachzuſchlagen. Die Verfaſſer der neuen Ausgabe des Gloſſariums von du Cange[3] widerſprechen auch allen, die behauptet haben, der h. Hieronymus ſei der erſte, welcher Steigbügel erwähne, indem er ſie *bistapia* nenne; und ſie zeigen, daß ſich dieſes Wort in den Werken des heiligen Kirchenvaters durchaus nicht finde. Von den griechiſchen Autoren, welche jünger ſind als Pollux, wurden die Steigbügel *αναβολεις* genañt, weil ſie ſtatt des Menſchen dienten, der vorher dem Reiter auf das Pferd ſteigen half, und welcher *αναβολευς* hieß.[4]

1) De stud. milit. l. 1. p. 223.

2) L. 1. segm. 215.

3) Voce *bistapia*.

4) Suid. v. *αναβολευς*. Salmas. in Spartian. p. 163.

Es iſt gewiß, daß die griechiſche und römiſche Jugend wegen ihrer beſtändigen Übung ſich geſchikt machte, ein Pferd ohne Hülfe einer Perſon zu beſteigen, indem ſie dieſe Gewandtheit dadurch erlangte, daß ſie ſehr häufig ſowohl zur Linken als Rechten, ja ſelbſt von hinten auf ein hölzernes Pferd ſprang, um ihm auf's Kreuz zu kommen. Überdies wiſſen wir auch aus Plutarchus von Pferden, die man ſo abgerichtet hatte, daß ſie ſich auf die vordern Knice niederließen, und ſo dem Reiter das Aufſteigen erleichterten.[1] Es iſt indeſſen auſſer Zweifel, daß für alte und betagte Soldaten, ſo wie für Reiſende, die nicht an kriegeriſche Übungen gewöhnt waren, irgend eine Bequemlichkeit erfodert wurde; und dieſe wollen in Anſehung der leztern einige Gelehrte in den ſteinernen Erhöhungen finden, welche hin und wieder an den alten gepflaſterten Wegen der Römer die Einfaſſung ausmachen.[2]

Wie groß die Wahrſcheinlichkeit ſei, worauf dieſe Meinung ſich gründet, überlaſſe ich denen zu beurtheilen, welche in Italien oder anderswo die Höhe dieſer Einfaſſungen, die gewiß nicht mehr als eine Spanne beträgt, mit Aufmerkſamkeit betrachtet haben. Nahe an den Städten oder in niedrigen Gegenden waren die Landſtraßen zur Bequemlichkeit der Reiſenden mit kleinen Mauern eingefaßt, die aus viereckichten Steinen von einer Art Lava beſtanden. Es iſt aus dem Plutarchus bekañt, daß Cajus Gracchus Blöke dahin ſezen ließ, um die Straßen ſowohl für diejenigen, welche ritten, als für die Fußgänger bequemer zu machen. Weñ indeſſen die Bequemlichkeit dazu dienen ſollte, um leichter auf's Pferd ſteigen zu können: ſo war dieſelbe nicht blos nahe an den

1) Conjugal. præcept. [t. 6. p. 526. edit. Reisk.]

2) Bergier des chemins des Romains. l. 2. sect. 31.

Städten, ſondern in der ganzen Ausdehnung der Landſtraßen nothwendig. Pratilli, von Bergier aufgemuntert, behauptet im Vertrauen auf die Leichtgläubigkeit ſeiner Leſer kühn, daß dieſe Blöke immer von zwanzig zu zwanzig Schritten ſeien aufgeſtellt geweſen; [1]) aber aus einer andern Stelle ſeines Buchs erhellet offenbar, daß er die Randſteine für das nimt, was er anfänglich Blöke neñt.

Wir wollen indeſſen alle dieſe Geburten der Einbildung verlaſſen und unſer Kunſtwerk näher betrachten. Daß die Alten wirklich auf irgend eine Bequemlichkeit gedacht haben, um mit Leichtigkeit auf's Pferd zu ſteigen, ſieht man aus dem geſchnittenen Steine im ſtoſchiſchen Kabinet, den ich hier unter Numero 202 aufführe. Man erblikt darauf einen Krieger, der mit der rechten Hand den Zügel eines Pferds und zugleich die Lanze hält, welche an die rechte Schulter deſſelben gelehnt iſt, und den rechten Fuß auf ein Stük Eiſen ſezt, welches an dem untern Theil der Stange ſeiner Lanze horizontal hervorragt. Dieſelbe Bequemlichkeit iſt auf einer alten Paſte eben dieſes Kabinets vorgeſtellt und wird auch noch durch den Abdruk eines geſchnittenen Steins beſtätigt, der ſich in der großen Samlung der vom verſtorbenen Baron von Stoſch gemachten Abdrüke befindet.

Die Bequemlichkeit, mit Hülfe des Spießes auf's Pferd zu ſpringen, läßt ſich noch aus einer Stelle Xenophons erweiſen, die bis izo von keinem Ausleger iſt verſtanden worden, und die ich in meiner Beſchreibung der geſchnittenen Steine des ſtoſchiſchen Kabinets angeführt und erklärt habe. [2]) Dieſer Schriftſteller bedient ſich in

1) De via Appia, l. 1. c. 7. p. 39.

2) [2 Kl. 13 Abth. 973 Num.]

der Abhandlung von der Reitkunſt, wo er von der Art, geſchikt auf's Pferd zu ſteigen, ſpricht, der Redensart: απο δορατος αναπηδαν, „vom Spieß, oder „mit Hülfe des Spießes auf's Pferd ſteigen.“ 1) Dieſe Art zeigt nun unſer geſchnittenen Stein, und erläutert die Stelle im Xenophon. Diejenigen, welche in der griechiſchen Sprache bewandert ſind, werden das απο δορατος, welches ſagen will vom Spieße, von dem militäriſchen Ausdruk: επι δορυ oder εκ δορατος, welches bedeutet, von der Seite des Spießes, d. h. zur rechten Hand, als in welcher man den Spieß hielt, unterſcheiden; ſo wie der Ausdruk: απ' ασπιδος, von der Seite des Schildes, die linke Hand bedeutet, an deren Arm der Schild befeſtigt war.

1) Xenoph. equit. c. 7. §. 1.

Dreizehntes Kapitel.

Ein circenſiſcher Wagenführer.

[Numero 203.]

Das in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindliche, hier mit Numero 203 bezeichnete Basrelief, deſſen gerundete Form beweiſet, daß es ein Bruchſtük einer Begräbnißurne ſei, hat Fabretti ſchon bekañt gemacht, [1]) aber ſo fehlerhaft wie dasjenige, welches ſo klein in Holz geſchnitten worden iſt, daß man ſich durchaus keine beſtimte Idee davon machen kañ. Es ſcheint daher keine unnüze Wiederholung zu ſein, weñ ich hier eine durchaus genaue Zeichnung davon beibringe.

Der Gegenſtand iſt bekañt genug und ſtellt einen Wagenlenker der circenſiſchen Spiele auf einer Quadriga vor, der in der linken Hand die Zügel und in der rechten die Peitſche hat. [2]) Die Bruſt und der Körper ſind mit Binden umgeben, gerade ſo wie eine erhoben gearbeitete Statue in der Villa Negroni; und ſowohl dieſe Figur als die unſrige gleichen einem andern Wagenlenker, der auf einer Lampe abgebildet iſt. [3]) Dieſe Binden können in

1) De culumna Trajan. c. 8. p. 259.

2) [Der Autor hatte die Hände verwechſelt angegeben, die hier wieder zurecht geſezt ſind; übrigens iſt die rechte Hand mit dem Geißelgriffe neu, wie Zoega bemerkt hat.]

3) Bartoli lucern. part. 1. tab. 26 — 27.

Abſicht auf dasjenige Gewand eine Aufklärung geben, welches bei Suetonius im Leben des Caligula *quadrigarius* genañt wird, [1] d. h. ein Gewand, womit diejenigen bekleidet waren, welche mit den Quadrigen liefen, auf welchen dieſer Kaiſer über die hölzerne Brüke fuhr, die er über den Meerbuſen bei Bajä hatte ſchlagen laſſen.

Auf dem Kopfe des zweiten Pferds linker Hand ragt der Grif eines Meſſers hervor, das unter dem Gürtel des Wagenführers ſtekt, gerade ſo wie man dieſes auch an der oben erwähnten Statue in der Villa Negroni bemerkt; wo man noch die Form der Meſſerklinge erkeñt, welche eben ſo krum̃ gebogen iſt, als die Hipe der Gärtner. Dieſes ſo geformte Meſſer war die Urſache, daß man die Statue für einen Gärtner hielt, und ihr beim Ergänzen einen Karſt in die Hand gab. Man trug derlei Dolche (εγχειριδια) auf dieſe Art unter dem Gürtel, und daher bin ich der Meinung, daß in der Stelle des Appianus: βραχυ και συνηθες επι τȣ ζωϛηρος εγχειριδιον περικειμενος, [2] „mit einem kurzen und „gewöhnlichen Dolche unter dem Gürtel,“ die Präpoſition ὑπο, unter, ſtatt επι, über, geſezt werden müße. Auch war dieſe Art, den Dolch zu tragen, ein Wahrzeichen der Schreiber byzantiniſcher Kaiſer. [3]

An den Pferden unterſcheidet man deutlich den Bruſtriemen [4] mit der Zierde um den Hals, von denen der eine προϛερνιδιον, der andere επωμιδιον genañt wird. Der andere Bruſtriemen der beiden an

1) Cap. 19.

2) Mithridat. p. 144.

3) Zonar. annal. l. 11. p. 564.

4) Appian. l. c. p. 159.

die hervorragende Deichſel geſpañten Pferde iſt mit Schellen und Zähnen geſchmükt, welches vielleicht Wolfszähne ſind. Auf einem andern Marmor ſieht man gleichfalls Zähne an dieſem Stüke des Pferdgeſchirrs angebracht, [1]) und der Schellen erwähnt Euripides in ſeiner Beſchreibung der Pferde des Rheſus, Königs von Thracien. [2])

Zwei kleine Amor endlich halten einen Helm, den Fabretti in der angeführten Stelle für einen Hut gehalten hat, indem er glaubte, es ſei derſelbe ein Zeichen der Freiheit, die dieſer Wagenführer erhalten habe. Daß übrigens die Wagenführer den Helm trugen, lehrt eine Stelle des Xiphilinus, wo er von Nero ſagt, dieſer Kaiſer habe das den Wagenführern eigentümliche Gewand, ſo wie auch den Helm, getragen: κρανος ἡνιοχικον περικειμενος. [3])

1) Fabrett. ad Tab. Iliac. p. 340.

2) Rhes. v. 306.

3) Ner. p. 175.

Vierzehntes Kapitel.

Denkmale der Baukunſt.

Ich glaube, da ich hier von den Gebräuchen der Alten handle, es werde nicht unrecht ſein, auch drei Denkmale der alten Baukunſt beizubringen, weil :n dieſe, gleich Gebräuchen, die verſchiedenen Ordnungen mit Zuſtimmung der berühmteſten Künſtler und vorzüglichſten Meiſter eingeführt worden ſind. Dieſen drei Denkmalen ſoll noch ein Schif mit zwei Ruderbänken, ſo wie ein altes Gemälde folgen, worauf eine Landſchaft mit verſchiedenen Gebäuden vorgeſtellt iſt.

I.

[Numero 204.]

Das erſte, die Baukunſt betreffende Denkmal, das ich hier unter Numero 204 aufführe, ſtellt ein Bad der Kaiſerin Fauſtina vor, ſo wie man es auf einem alten Gemälde ſah, wo noch verſchiedene andere zu einem Seehafen erfoderliche Gebäude mit dem darunter befindlichen Namen abgebildet waren. Es iſt übrigens wahrſcheinlich, daß dieſes Gemälde beim Ausgraben aus der Erde in ſchlechtem Zuſtande geweſen ſei, und die Farben gänzlich erloſchen waren; indem man izo wenigſtens von den leztern gar nicht mehr beſtimt zu urtheilen vermag. Ein Kupfer davon findet man als Verzie-

rung des Anfangs der Noten von Bellori über die Fragmente des alten Grundriſſes von Rom, den er unter dem Titel: *Fragmenta veteris Romæ*, herausgegeben hat. Allein der kleine Maßſtab des Kupfers erlaubt nicht, einen deutlichen Begrif davon zu machen. Dabei hat er weiter nichts gethan, als uns das Kupfer gegeben; ſo daß wir durchaus nichts davon wiſſen würden, weñ wir nicht einen Brief des Octavio Falconieri an Nikolaus Heinſius hätten, worin er ihm Nachricht darüber ertheilt.[1] In demſelben lieſt man, daß der Künſtler ohngefähr zu den Zeiten des Conſtantinus köñne gelebt haben.

Um aber wieder auf die Einrichtung des Bades, wovon hier die Rede iſt, zu kommen, ſo iſt das Sonderbarſte daran die großen Fenſter, die bis auf den Boden hinuntergehen und zeigen, daß ſie mit Glas verſehen und von der Art ſind, die man valvatæ nañte.

Man war bisher ungewiß, ob die Römer, ſelbſt zu den Zeiten des größten Luxus in ihrem Reiche, die Fenſter mit Glas ausfüllten. Montfaucon behauptet kühnlich, daß die Glasfenſter um dieſe Zeit noch nicht erfunden geweſen.[3] Es iſt wahr, der älteſte Autor, der ſolcher Fenſter Meldung thut, iſt Lactantius;[4] allein Bruchſtüke von Glasfenſtern und Glasſcheiben, die noch nicht verarbeitet ſind, hat man nahe bei einer Fenſteröfnung in einem Hauſe des alten Herculanums entdekt.[5]

1) Burmann. syllog. epist. t. 5. p. 527.

2) Vitruv. l. 6. c. 6.

3) Antiquit. expliq. t. 3. p. 104.

4) De opif. Dei. c. 5.

5) [Man ſehe den 2 Band, S. 31 — 36, u. S. 418 — 425]

Bei den Nachrichten, die ich ſo viel als möglich über die Fenſter der Alten aufgeſucht habe, iſt mir der Zweifel aufgeſtoßen, ob wohl bei ihnen auch Fenſterläden gebräuchlich geweſen, mit welchen man im Nothfalle, z. B. weñ man ſchläft, die Zimmer ganz verfinſtern kañ. Dieſer Zweifel iſt mir eingekommen, theils weil ich in verſchiedenen Autoren gefunden habe, daß jemand, während er am Tage ſchlief, die Fliegen von ſich wegjagen ließ,[1] welche doch, wäre das Zimmer dunkel geweſen, nicht darin herumgeſumſt hätten; theils aber auch, weil Suetonius erzählt,[2] daß Auguſtus, weñ er am Tag geruhet, ſich die Hand vor die Augen gehalten habe, um nicht vom Licht geblendet zu werden; theils endlich auch, weil bei den Alten, weñ vom Abhalten des Tageslichts die Rede iſt, keines andern Verfahrens Erwähnung geſchieht, als daß man Tuch (vela) vor die Fenſter gehangen habe.[3] So muß man auch beim Ovidius in der Stelle, wo er ſagt, daß die Hälfte des Fenſters verſchloſſen geweſen ſei,[4] vermuthen, daſſelbe ſei mit einem von den zwei Vorhängen, die vor jedem Fenſter waren, verdeckt geweſen. Im Apollonius Rhodius iſt indeſſen eine Stelle, welche bei aller ihrer Dunkelheit doch das Gegentheil zu lehren ſcheint. Wo derſelbe von dem verliebten Wahnſiñ der Medea in Anſehung des Jaſon ſpricht, wie ſie voll Ungeduld das Tageslicht erwartete, ſo erzählt er, daß ſie mehrmal aus dem Bette gegangen und die Thüren des Zimmers geöfnet habe, um die Morgenröthe zu ſehen:

1) Terent. Eunuch. act. 3. scen. 5. v. 47. 53.

2) Aug. c. 78.

3) Juvenal. sat. 9. v. 105.

4) Amor. l. 1. eleg. 5.

Πυκνὰ δ᾽ ανα κληιδας ἑων λυεσκε θυρεων.

„Sie eröfnete oft die Schlöſſer ihrer Thüren.“ 1)

Man ſieht zwar recht gut, daß, was hier Thüre genañt wird, nicht wohl ein Fenſterladen ſein könne: wie läßt ſich alſo wohl die Streitfrage entſcheiden? Stellt man ſich ein Zimmer ohne Fenſter vor, in welches nach der Gewohnheit der Alten das Licht durch die Thüre einfiel; ſo entſteht ein anderer Zweifel aus dem Vorzimmer, in welchem an zwölf Sklavinen der Medea ſchliefen, und welches, da es zur Nachtzeit verſchloſſen und finſter war, derſelben keine nähere Auskunft über die Annäherung der Morgenröthe geben koñte.

II.

[Numero 205.]

Das zweite die Baukunſt betreffende Denkmal, unter Numero 205, iſt der Torſo einer Statue, welcher zwei Jahrhunderte hindurch im Hofe des Hauſes Farneſe auf der bloßen Erde dem Ungemach der Witterung und der Verlezung der Menſchen ausgeſezt war, weil niemand, oder doch nur ſehr Wenige den Werth deſſelben zu ſchäzen wußten. Man wird ſich daher nicht wundern, daß dieſes Denkmal der Kunſt unbekañt geblieben iſt. Die Antiquare haben nichts von ihrer gewöhnlichen Gelehrſamkeit daran entdekt.

Aus der Stellung der linken Hand, welche aufgehoben iſt, um den auf dem Kopfe befindlichen Korb zu tragen, läßt ſich nichts anderes ſchließen, als daß dieſe Statue, da ſie noch unverſtümmelt und an

1) Argonaut. l. 3. v. 821.

ihrer rechten Stelle befindlich war, eine von denen geweſen ſei, welche die Alten an den Gebäuden ſtatt der Säulen anzubringen pflegten, und welche die Griechen Atlanten, die Römer aber Telamones nañten.[1] Sie waren das im mänlichen Geſchlechte, was die Karyatiden im weiblichen. Ich bringe hier aber nicht blos die Stellung der Hand in Anſchlag; ſondern auch den Korb auf dem Kopfe des Torſo, an welchem wenigſtens noch die Spuren der Blätter, weñ gleich die Blätter nicht ſelbſt, zu ſehen ſind. Ich ſpreche hier mit denjenigen, welche den Urſprung des korinthiſchen Kapitäls, oder die Geſchichte des korinthiſchen Mädchens kennen, welches auf das Grab ihrer Mutter einen Korb mit Opferſachen ſezte, und welchen nicht lange nachher ein gewiſſer Künſtler Kallimachus mit Akanthusblättern umkleidet erblikte.[2]

Weñ man annehmen köñte, daß Plinius bei Erwähnung der Karyatiden, die im Pantheon ſtanden und von Diogenes von Athen gearbeitet waren,[3] das Wort Karyatide gebraucht habe, um eine jede Figur dadurch anzudeuten, welche die Stelle einer Säule oder andern Stüze vertritt, ſo wie man izo ohne Unterſchied dergleichen Figuren von beiden Geſchlechtern Karyatiden neñt; oder daß ſich unter den weiblichen Karyatiden in dem Pantheon auch Atlanten befunden hätten, die vielleicht Plinius mit unter dem bekañtern Namen der Karyatiden begriffen hätte: ſo köñte man vielleicht vermuthen, daß der Torſo, von welchem hier die Rede

1) Vitruv. l. 6. c. 10. Conf. Athen. l. 5. [c. 11. n. 42. Man ſehe den 2 Band, S. 454.]

2) [2 Band, S. 403 — 404.]

3) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 11.

iſt, eine von den Karyatiden jenes Tempels ſei. Deñ die Vergleichung der Höhe dieſer verſtümmelten Figur mit dem Maße der attiſchen Ordnung des gedachten Tempels köñte dieſe Vermuthung wahrſcheinlich machen, beſonders weñ man erwägt, daß die Höhe dieſer Ordnung drei und zwanzig und eine viertel Spanne beträgt; unſer Torſo aber vom Kopfe bis auf die Schaam (als wie viel gerade von der Statue noch übrig iſt) acht Spannen enthält, welches folglich für's Ganze ſechzehn betragen würde; ſo daß, weñ man den Korb, der zwei und eine halbe Spanne hoch iſt, und das Fußgeſtelle, das daran fehlt, dazu rechnet, beide einerlei Maß haben.

Plinius gibt uns die Stellung der Karyatiden im Pantheon nicht an. Da er indeſſen ſagt, es ſeien in dieſem Tempel Säulen mit ſyrakuſiſchen Kapitälen, d. h. von einem beſondern Erzte, geweſen: ſo läßt ſich glauben, dieſe Säulen mit denſelben haben in der untern Reihe des Innern im Tempel geſtanden; ſo daß, weñ das Innere ſelbſt von zwei Geſimſen umgeben war, die Karyatiden auf dem untern ruhten und das obere trugen. 1)

Man ſeze übrigens meiner Vermuthung nicht entgegen, daß dieſer Kreis oder das obere Geſimſe nur ſchwach hervorragte, und daß man folglich weder Säulen noch Karyatiden daran habe anbringen können: deñ es iſt ja bekañt genug, daß dieſer Tempel zweimal einer Feuersbrunſt ausgeſezt war, und das erſtemal von Hadrian, wie Spartianus im Leben dieſes Kaiſers berichtet, das zweitemal aber von Septimius Severus wieder hergeſtellt wurde, wie man dieſes auf den Binden des Gebälkes am Vortempel (pronaus) lieſt.

Daraus ſchließe ich, daß die ehernen Kapitäle

1) [2 Band, 456 S.]

durch dieſe Feuersbrunſt geſchmolzen und die Karyatiden zerſprungen ſeien, an deren Stelle nachher wahrſcheinlich Pilaſter geſezt worden ſind, welche man wenige Jahre darauf wegen der Disharmonie, die ſie, wie man glaubte, daſelbſt machten, gleichfalls weggenommen hat. Da nun durch dieſe Feuersbrunſt die Karyatiden fehlten oder entſtellt und verdorben worden: ſo wurde das Geſimſe nebſt dem Gebälke bei dieſer Gelegenheit ſchmaler gemacht, wie man es noch izo ſieht.

Es wird nicht undienlich ſein, hier noch zu bemerken, daß ein Autor, der mit den Altertümern eben nicht ſehr unbekañt war, eine erhoben gearbeitete Figur, die er auf dem Fuße eines Bogens, der bis zu ſeinen Zeiten unter der Erde geweſen war, fand, ohne allen Grund für eine der Karyatiden hielt, wovon hier die Rede iſt, und ſie zum Beweiſe ſeiner geringen Einſichten in Kupfer bekañt machte. 1) Dergleichen Bogenfüße oder Fußgeſtelle, auf deren jedem eine Figur unter natürlicher Größe erhoben gearbeitet war, welche dieſe oder jene, ehdem von den Römern unterjochte Provinz vorſtellte, hat man fünf gefunden; wovon zwei im farneſiſchen Palaſte, zwei im Hauſe Bracciano und eine auf dem Campidoglio.

Um aber wieder auf die beſtiṁte Benennung von Atlanten zu kommen, die unſerm Torſo gehört; ſo iſt eben dieſer Name noch vier Statuen in mehr als natürlicher Größe, die ſich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befinden, eigen; indem ſie wegen ihres langen Bartes die Idee von dem ehmaligen mauritaniſchen Könige Atlas erregen, welcher der Fabel zufolge den Himmel auf ſeinen Schultern trug, woher derlei Figuren hernach ihre Benennung erhiel-

1) Demontios. Gall. Romæ hosp. [p. 12.]

ten; und wirklich tragen auch die gemeldeten Statuen eine große Muſchel von ägyptiſchem Granit, welche zu einem Springbrunnen dient, auf den Schultern. Die Benennung von Atlanten, die ich dieſen vier Statuen beigelegt habe, gründet ſich auſſerdem noch auf die Auslegung des Heſychius, welcher das Wort Ατλαντα durch das Wort ωμοφορον erklärt, welches jemand bedeutet, der etwas auf der Schulter trägt. Salmaſius hat dieſes nicht verſtanden, da er in den Randgloſſen, die er dieſem alten Lexikographen beigeſchrieben, und die Schrevelius angeführt hat, behauptet, daß man ſtatt des Wortes ωμοφορον leſen müße ουρανοφορον, Himmelsträger. Auf die Art verwechſelte er alſo den Atlas der Fabel mit den nachherigen Atlanten oder Statuen, welche irgend einen Theil von Gebäuden auf den Schultern tragen.

III.

[Numero 106.]

Das dritte zur Baukunſt gehörige, hier unter Numero 206 aufgeſtellte Denkmal iſt ein joniſches Kapitäl, das in der Kirche des h. Laurentius auſſerhalb der Stadt exiſtirt, in deſſen Schneken einerſeits ein in die Höhe gerichteter Froſch, anderſeits aber eine Eidexe vorkömt. Ich habe dieſes Kapitäl bereits in einem deutſchen Werke, das ich unter dem Titel: Anmerkungen über die Baukunſt der Alten, herausgab, bekant gemacht, wo ich unter andern auch eine bis dahin nicht verſtandene Stelle im Plinius erklärt und noch verſchiedene andere, auf dieſe Stelle bezügliche Nachrichten gegeben habe. 1)

1) [2 Band, 397 S.]

Plinius erzählt, daß zwei ſpartaniſche Baumeiſter, Namens Saurus (Σαυρος) und Batrachus (Βατραχος) berufen worden, um die beiden Tempel in der Halle des Metellus zu bauen, die hernach in diejenige eingeſchloſſen wurde, welche man der Octavia errichtet hat. Dieſe Künſtler, ſagt er weiter, hätten ſich erboten, unentgeldlich zu arbeiten, weñ man ihnen erlauben wollte, ihre Namen an den Werken, die ſie errichten ſollten, anzubringen. Da ihnen dieſes aber abgeſchlagen worden, wären ſie auf den Einfall gerathen, dennoch ihre Namen auf eine allegoriſche Art in spiris columnarum anzubringen, nämlich durch eine Eidexe, σαυρος, und einen Froſch, βατραχος.[1]

Zuerſt iſt hier zu bemerken, daß spira in dieſer Stelle nicht ſo viel als stria, d. h. die ſpiralförmige Cannellirung der Säulen bedeuten kañ, indem dergleichen Säulen erſt in den folgenden Zeiten aufkamen; und eben ſo wenig, glaube ich, kañ man dieſem Worte die Bedeutung von Binden oder Stäbchen an dem Fußgeſtelle der Säulen geben, wie Harduin will,[2] indem er ſich auf eine andere Stelle im Plinius und im Vitruvius beruft, wo das Wort spira in dieſem Sinne gebraucht iſt. Er hätte auch noch den Pollux anführen können,[3] welcher das Fußgeſtelle der joniſchen Säulen σπειρα neñt, und daſſelbe vermöge dieſes Ausdruks von dem doriſchen Fußgeſtelle unterſcheidet, das bei ihm ςυλοβατη heißt. Man kañ indeſſen dieſe Bedeutung der Stäbchen nicht ihre urſprüngliche und eigentliche nennen, und das Andenken jener Baumeiſter würde, weñ es ſich durch ſo kleine Thierchen hätte

1) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 14.

2) Not. ad Plin. l. 36. c. 24. sect. 56. n. 7.

3) L. 7. segm. 121.

erhalten ſollen, die auf den Stäbchen der Fußgeſtelle erhoben gearbeitet wären, in Gefahr geweſen ſein, mit der Zeit ganz zu verſchwinden. Das Wort *ſpira*, in ſeiner eigentlichen Bedeutung genommen, iſt die Windung einer zirkelförmigen Linie, die aber nicht in ſich ſelbſt zurükläuft: ſo wie ohngefähr die Kreiſe ſind, welche eine Schlange macht, weñ ſie ſich zuſammenwindet, von welchen man auch die Form der Windungen der joniſchen Schneken ſcheint hergenommen zu haben, weñ dies anders aus Schlangen erhellet, welche auf einigen alten Kunſtwerken dieſe Schneken bilden. Dahin gehört z. B. ein Kapitäl von ſehr feiner Arbeit, das an einem Begräbnißaltar im farneſiſchen Palaſte als Zierat angebracht iſt.

Es ſcheint alſo, Plinius wolle ſagen, daß die ſpartaniſchen Baumeiſter ihre Namen durch die Abbildung der kleinen Thiere, deren Benennung ihren Namen ausmachte, an den Windungen oder innerhalb der Windungen der Schneken ausgedrükt haben. Und wer weiß, ob man nicht, ſtatt *columnarum*, leſen muß *capitulorum?*

Dieſe Idee, allegoriſche Abbildungen in den Schneken der joniſchen Kapitäle anzubringen, wird wahrſcheinlich von jenen Künſtlern nicht zum erſtenmal ausgeführt worden ſein, indem man mehrere Kapitäle eben dieſer Ordnung auf die nämliche Art und in derſelben Gegend damit geziert ſieht. So haben beſonders acht Kapitäle, die größer als das unſrige und von vortreflicher Arbeit ſind, auch alle zuſammengehören, in der Kirche der h. Maria in Traſtevere im Mittelpunkte der Schneken eine Büſte des Harpokrates mit dem Finger auf den Lipen, nicht mit der Hand auf der Bruſt, wie man neulich einen in Kupfer geſtochen ſieht. Die ſpartaniſchen Baumeiſter drükten dem zufolge ihre Namen in die-

ſem Gliede der joniſchen Säule aus, welches ſo zu ſagen dazu beſtiñt war, allegoriſch geziert zu werden. Ein Antiquar in unſern Zeiten [1]) hat geglaubt, den Bildhauer Saurus auch ſogar in einer Eidexe zu finden, welche aus Scherz auf einem Bakchanal angebracht iſt, auf einer marmornen Vaſe im Hauſe Giuſtiniani, die Spon für antik ausgibt, [2]) ſo daß mehrere Schriftſteller nach ihm ſie als ſolche angeführt haben; ohne zu bemerken, daß dieſe Vaſe modern iſt, wiewohl von einem ſehr geſchikten Künſtler verfertigt.

Weñ wir nun als ausgemacht annehmen, daß jenes von mir aufgeſtellte Kapitäl eines von denen iſt, an welchen Saurus und Batrachus das Andenken an ihre in Rom verfertigten Arbeiten zu erhalten ſuchten; ſo können wir daraus die Ordnung der Baukunſt des Tempels beſtimmen. Von den beiden Tempeln in der Halle des Metellus war der eine dem Jupiter Stator, der andere der Juno geweihet; [3]) und weñ gleich Plinius berichtet, daß ſie beide von jenen Baumeiſtern aufgeführt worden, ſo muß hier doch das Anſehen des Vitruvius mehr gelten, [4]) welcher ſagt, der Baumeiſter des Jupitertempels habe Hermodorus geheiſſen. Auf die Art würde man folglich ſagen müßen, daß Saurus und Batrachus den andern, der Juno geweihten Tempel erbaut haben; welcher nach den Fragmenten des alten Grundriſſes von Rom ein bloßer Proſtylos war, d. h. er hatte blos Säulen am

1) Stosch. pierr. gravées, préf. p. 8.

2) Misc. antiq. p. 28.

3) Bellori fragm. vet. Rom. tab. 2.

4) L. 3. [c. 2. sect. 5. edit. Schneider. Die Leſart in Handſchriften iſt Hermodus, nicht Hermodorus, welchen hier Turnebus aus einer Stelle des Nepos bei Priſcianus (l. 8. col. 792.) eingeſezt hat.]

Pronaus oder an der vordern Halle, ohne zugleich ein Periſtylion zu haben, d. h. ohne auch an den Seiten mit Säulen umgeben zu ſein. Der Tempel Jupiters hatte ſeinen Pronaus und ſein Poſticum, d. h. hinten und vorn eine Halle; auf dem alten Grundriſſe von Rom iſt er indeſſen mit einem Proſtylos und Periſtilion, d. h. mit einer vordern und mit Seitenhallen, ohne die hintere Halle, gezeichnet. Dieſe Abweichung des Vitruvius von jenen Fragmenten kōnte man vielleicht durch eine verſtümmelte Inſchrift heben, welche ſich im Hauſe Albani befindet, und gerade an demſelben Orte ausgegraben iſt, wo ehmals jene Tempel ſtanden. 1) In derſelben heißt es, daß Hadrianus dieſe Tempel, *has ædes*, nachdem ſie durch eine Feuersbrunſt zerſtört worden, wieder herſtellen laſſen. Vorausgeſezt nun, daß beſagte Inſchrift von den Tempeln des Jupiters und der Juno, die in der Halle des Metellus ſtanden, rede, wie Bellori behauptet: ſo kōnte man in Anſehung des Jupitertempels ſagen, daß die vom Feuer beſchädigte hintere Halle bei dem Wiederaufbau des Tempels niedergeriſſen worden, und Hadrianus ihn dafür mit Seitenhallen verſehen, d. h. ihn zu einem Periſtylos gemacht habe, in welchem Zuſtande man ihn dañ zu des Septimius Severus Zeiten, wo jener alte Grundriß aufgenommen iſt, gefunden haben mag. Auch will man bemerken, daß die beſagten beiden Tempel die erſten aus Marmor erbaueten Tempel in Rom waren.

Da ich hier von der joniſchen Säulenordnung rede, ſo muß ich noch zwei Bemerkungen hinzufügen, wovon die eine dieſe, die andere aber die doriſche Ordnung angeht. Die Kritiker haben ſich viel Mühe gegeben, uns diejenige Stelle des Plinius

1) Bellori l. c. p. 10.

zu erklären, wo er ſagt, daß es unter den vielen Säulen des Tempels der Diana zu Epheſus ſieben und dreiſſig gab, cælatæ uno a Scopa,[1]) d. h. nach der bisherigen Leſart und Erklärung dieſer Stelle: „die alle ganz allein von Skopas gearbeitet waren.“ Nun war aber Skopas einer der berühmteſten Bildhauer, ein Nebenbuhler und Zeitgenoſſe des Phidias, und blühte in der ſieben und achtzigſten Olympiade; da hingegen jener Tempel in der hundert und ſechſten Olympiade erbaut wurde. Es iſt folglich ein Zeitraum von ſieben und ſiebenzig Jahren zwiſchen Skopas und beſagtem Tempel. Was hat überdies auch wohl der Bildhauer mit den Säulen zu thun, welche das Werk der Steinmezen ſind? Salmaſius[2]) hat alle Schwierigkeiten, die aus der Zuſammenſtellung der Zeit entſtehen, in Anregung gebracht, und Polenus[3]) wiederholt dieſelben, ohne daß jedoch beide im Stande geweſen ſind, den Knoten zu löſen, der ſich übrigens ſehr leicht heben läßt, weñ man einen Buchſtaben an die Stelle des andern ſezt. Man darf nur leſen *uno e scapo,* und die Sache iſt ſogleich deutlich. Alsdañ komt folgender Siñ heraus: „Es waren daſelbſt „ſieben und dreiſſig Säulen, alle aus einem einzigen „Stük gearbeitet;“ deñ jederman weiß ja wohl, daß *scapus* der Säulenſchaft heißt.

Die zweite Bemerkung betrift eine Stelle im Trauerſpiele des Euripides, das den Titel führt Iphigenia in Tauris, wo der Dichter den Oreſtes mit ſeinem Freunde Pylades über die Mittel zu Rath gehen läßt, wie ſie in den Tempel der

1) L. 36. c. 14. sect. 21.

2) In Solin. p. 813.

3) Dissertaz. del tempio della Diana d'Efeso. [2 Band, 396 — 397 S. Note. G. d. K. 9 B. 2 K. 25 §.]

Diana kommen koñten, um das Bild dieſer Göttin daraus zu entwenden, weil Oreſtes von demſelben ſeine völlige Geneſung erhalten ſollte. Nun ſchlägt Pylades ſeinem Freunde vor, ſich in den Tempel zu begeben, mitten durch die Triglyphen, wo das Leere war. Alle Überſezer haben über den wahren Siñ dieſer Worte lange hin und her geſonnen. Canter, der nicht begreifen koñte, was wohl ein Triglyph ſein ſollte, nahm dieſes Wort für die Cannellirungen der Säulen, wodurch er in eine offenbare Abſurdität verfällt, indem er den griechiſchen Text ſo überſezt:

Ὁρα δε γ᾽ εισω τριγλυφων, ὁποι κενον,
Δεμας καθειναι.[1])

Specta vero intra columnarum cælaturas, quo inane ac expeditum corpus oportet demittere.[2])

Durch den Körper eines Steins hindurchgehen, können nur unkörperliche Weſen; auſſerdem muß das Wort κενον hier verſtanden werden, als ſei es im abſoluten Sinne gebraucht und von einem Puncto begleitet, ſo daß es ſich gar nicht auf das Wort δεμας, Körper, bezieht. In dieſem Sinne kañ die Auslegung der Wörter ὁποι κενον keine andere als dieſe ſein: wo ſich eine Leere befindet. Hieraus urtheile man nun, ob Canter Recht habe. Barneſius hat indeſſen nicht klüger gedacht, indem er eben dieſe Stelle ſo überſezt, als weñ Pylades vorgeſchlagen habe, Oreſtes ſoll mitten durch die Zwiſchenräume der Säulen hindurch in den Tempel gehen. Allein dieſe Zwiſchenräume auſſerhalb des Tempels waren ja nicht verſchloſſen, und es würde ihm nichts geholfen haben, weñ er ſich den Durch-

1) Vers. 113 — 114.

2) [Man vergleiche den 2 Band, 390 S.]

gang hier bei den Triglyphen geöfnet hätte, um in die Cella des Tempels zu kommen, da jene auſſerhalb waren.

Ich bin indeſſen der Meinung, daß die Leere innerhalb (εισω) der Triglyphen von dem Raume zwiſchen einer und der andern Triglyphe zu verſtehen ſei, den man Metopa nañte; und daß, ſo wie die Triglyphen in den älteſten Tempeln pflegten am äuſſerſten Ende der oberſten, auf dem Hauptgeſimſe ruhenden Balken angebracht zu werden, der Raum zwiſchen Balken und Balken oder Triglyphen und Triglyphen nicht verſchloſſen, ſondern offen war, theils um der Verbindung Luft zu geben, theils auch um das Licht in dergleichen Gebäude zu bringen, die damals noch keine Fenſter hatten.

Dieſer Vorausſezung gemäß halte ich dafür, der Siñ der Stelle im Euripides ſei dieſer, daß Pylades den Vorſchlag gethan habe, durch dieſe leeren Räume, die zwiſchen den Triglyphen waren, bei Nachtzeit in den Tempel zu gehen; deñ es läßt ſich an einem verſchloſſenen Tempel, der, wie ich ſchon geſagt habe, keine Fenſter haben mußte, ein anderer Weg, um hineinzukommen, nicht denken. Es iſt überflüſſig zu bemerken, daß man ſich, weñ man in eine ſolche Metopa hineingekrochen war, leicht vermittelſt eines Striks hinunterlaſſen koñte, welches auch durch das Wort καθειναι, demittere, ſich hinab laſſen, ausgedrukt wird.

Funfzehntes Kapitel.

Ein Schif mit zwei Ruderbänken.

[Numero 207.]

Meiner Meinung nach gibt es unter allen Denkmalen, auf welchen die alten Künſtler Schiffe, beſonders Kriegsſchiffe, vorgeſtellt haben, weder unter denen, welche bis izo bekañt gemacht worden, noch unter jenen, welche die Antiquare geſehen zu haben behaupten, kein einziges, welches ein ſchöner gearbeitetes Schif vorſtellte, als dasjenige, was ich hier unter Numero 207 aufführe, deſſen einzelne Theile ſo deutlich von einander zu unterſcheiden ſind.

Der Marmor, auf welchem dieſes Schif vorgeſtellt iſt, befindet ſich zu Paleſtrina (Præneste) in der Villa des Fürſten Barberini. Auch Fabretti gibt Nachricht von einem ſolchen Schiffe,[1]) das er auf einer Zeichnung bemerkt hat, ſo wie von einem Krokodile, das dort wie auf dem unſrigen abgebildet war; woraus ich faſt ſchließen möchte, dieſe Zeichnung ſei von eben dem Schiffe zu Paleſtrina geweſen welches er vergebens unter den Kunſtwerken in Rom geſucht hat. Weñ dem wirklich ſo iſt, ſo verdient er Entſchuldigung, daß er das auf unſerm Kupfer abgebildete Hintertheil für das Vordertheil genommen hat.

Da nun bekañt iſt, wo dieſes Denkmal der Kunſt ſich izo befindet, und es auf unſerm Kupfer genau

1) De columna Trajan. p. 116.

und richtig vorgeſtellt iſt: ſo verdient es wegen ſeiner Schönheit, wie ich ſchon geſagt habe, und wegen der einzelnen Theile des Schifs, die ſo deutlich von einander unterſchieden ſind, wohl, daß man ſo weitläuftig davon redet, als es der Raum eines Werks erlaubt, worin eine ſo große Anzahl von Denkmalen der Kunſt enthalten iſt. Weil ich nun zu dem Ende verſchiedene Theile der Schiffe der Alten werde anführen müßen, ſo werde ich wohl genöthigt ſein, wegen der geringen Anzahl der uns erhaltenen lateiniſchen Ausdrüke mich der griechiſchen zu bedienen, indem jene wahrſcheinlich zugleich mit den Autoren verloren ſind, welche in dieſer Sprache beſonders vom Schifsweſen geſchrieben haben.

Um mich indeſſen nicht lange bei der Vorrede aufzuhalten, will ich nur gleich bemerken, daß unſer Schif zwei Ruderbänke hat (biremis); wenigſtens zeigen uns dieſes die bloßen zwei Reihen von Rudern, die man darauf erblikt. Es ſcheint verſtümmelt zu ſein und kein Vordertheil zu haben, ſo daß man ſagen köñte, es gleiche dem Schiffe der Argonauten, weñ wir auf das davon benañte Sternbild Rükſicht nehmen,[1] das auf einem alten Himmelsglobus vorgeſtellt iſt, der in dem Hauſe Farneſe aufbewahrt wird: deñ auch jenes hat kein Vordertheil. Man wird indeſſen fragen, warum ich dem ganzen Theile dieſes Schifs den Namen eines Hintertheils beilege, und mir dabei erſtlich den Einwurf machen: es ſei entſchieden, daß die Alten die Wahrzeichen der Schiffe am Vordertheile anzubringen pflegten, und an demjenigen, das ich für das Hintertheil halte, wäre ein Krokodil ausgehauen, welches doch nichts anderes als ein Wahrzeichen ſein könne.[2]

1) Theon. schol. in Arat. phænom. v. 600.

2) Lucian. navig. [seu vot. c. 5 — 6.]

Zweitens aber, daß man am Vordertheile die *rostra* anbrachte, und daß man an demjenigen, welches ich das Hintertheil nenne, über dem Krokodil drei Lanzen ſehe, die ohngefähr wie *rostra* geſtaltet ſeien. Dieſes ſind lauter Einwürfe, wegen welcher Fabretti den ſchon erwähnten Irtum begangen hat. Aber mag es doch gewöhnlich geweſen ſein, die Wahrzeichen am Vordertheile der Schiffe anzubringen; die Gewohnheit beweiſet noch keine unabänderliche Regel, ſo daß dieſelben nicht auch zuweilen wären an das Hintertheil geſezt worden. Und mögen auch die rostra am Vordertheil befindlich geweſen ſein, ſo muß man die drei kleinen Lanzen, die hier am Hintertheile ſind, wie ich es nenne, bei ihrer Kleinheit und Kürze, ſtatt für rostra vielmehr für Spizen der Waffen halten, die ſich im Schiffe zum Gebrauch der Matroſen und Soldaten befanden, und vielleicht durch einen bloßen Zufall aus dem Schiffe hervorragten. Es iſt überdies bekañt, daß der Schiffe Hintertheil ſich ſanft in einen Bogen krümte,[1] welche Krümmung κορωνη hieß;[2] ferner, daß Schiffe mit einem ſolchen Hintertheile νηες κορωνιδες;[3] das oberſte Ende des Hintertheils aber αφλαςον, aplustre, hießen. Alle dieſe Dinge ſieht man an unſerm Schiffe an dem Ende, das ich für das Hintertheil halte. Ich ſage daher noch weiter, daß man nach dieſem obern Ende des Hintertheils mittelſt einer Leiter hinanſtieg, und zwar nicht blos deßwegen, weil man dieſes an unſerm Schiffe ſieht; ſondern auch darum, weil es an dem oben unter Numero 116 aufgeführten Schiffe des Paris ſo angedeutet zu ſein ſcheint. Bei dieſer Gelegen-

1) Theon. l. c. v. 337.

2) Ιλ. Λ. XI. v. 228.

3) Pausan. l. 5. [c. 11.]

zeit muß ich doch des Irrtums erwähnen, den Amaſäus in Anſehung deſſen begangen hat, was Pauſanias erzählt,[1] nämlich daß man unter den Gemälden des Panänus, Bruders[2] des Phidias, die Figur der Inſel Salamis, mit dem gewöhnlichen Zierat in der Hand, an dem äuſſerſten Ende der Schiffe angebracht geſehen habe. Dieſes war zuverläßig nicht dasjenige, was Amaſäus durch *rostra* erklärt, ſondern vielmehr das, was ich bisher für das äuſſerſte Ende des Hintertheils gehalten habe; welches man nicht nur mit einer Art Flügel zu ſchmüken pflegte, wie das an andern Schiffen der Fall iſt, ſondern auch mit der Schneke und dem kleinen Schilde, die man am unſrigen ſieht.

Man erblikt auch an dieſem Schiffe die Seitenbretter, welche ſich an beiden Seiten des Hintertheils erheben und eigentlich dasjenige ausmachen, was die Griechen περιτοναια nennen; ſo wie das Tafelwerk in der Mitte, welches ασανδιον, und den Standort des Steuermañs, der αγκλιμα hieß.[3] Ferner befindet ſich am Hintertheil eine Art Segelſtange, an deren oberſtem Ende ein Band flattert. An derſelben pflegte man zuweilen das Bild des Meergottes aufzuhängen; und die kleine Stange iſt eben diejenige, welche die Griechen ϛηλις, auch σιφαριον,[4] die Römer aber *supparum* nañten. Sie wurde gewöhnlich am Hintertheil des Schiffes aufgeſtekt[5] und kañ alſo zur Beſtätigung meiner Be-

1) [L. 5. c. 11.]

2) [Schwagers.]

3) Pollux, l. 1. segm. 89.

4) Hesych. v. *επιδρομον*.

5) Pollux l. c. Sueton. in Calig. c. 15.

hauptung dienen, daß das Ende unſeres Schiffes bei den Alten nicht das Vordertheil, ſondern das Hintertheil war. Weñ übrigens dieſe Stange hier, ſo wie auf jenem andern Schiffe des Paris, ſo ſchief liegt, als dies gleichfalls auf demjenigen, das im Hauſe Farneſe das Sternbild der Argonauten vorſtellt, wie ich oben geſagt habe, imgleichen auf einer in Nikomedien geprägten Münze des Kaiſers Commodus der Fall iſt: [1]) ſo muß man daraus nicht ſchließen, daß dieſelbe immer auf allen Schiffen dieſe Richtung gehabt habe; deñ an einem auf der trajaniſchen Säule abgebildeten Schiffe iſt ſie ganz gerade. [2]) Auf dem eben erwähnten Schiffe des Paris endigt ſich dieſe Stange in eine Art von Thyrſus. Ich führe dieſes nur an, um die Verſchiedenheiten zu bemerken, welche man an den Schiffen in dergleichen Kleinigkeiten antrift.

Dieſe kleine Stange gleicht übrigens den Flaggen unſerer Galeeren. Ich habe oben ſchon geſagt, daß ſie die Römer *supparum* nañten, und will hier noch hinzuſezen, daß ſie das Wahrzeichen geweſen iſt, unter welchem es blos den alexandriniſchen Schiffen erlaubt war, in den Hafen von Pozzuolo und Neapolis einzulaufen, in deſſen Bucht die andern Schiffe mit dem bloßen Segel einfahren durften. [3])

Wodurch das gegenwärtige Denkmal vorzüglich

1) Num. Mus. Pisan. tab. 30.

2) Tab. 24.

3) Senec. epist. 77. [Supparum war ein Wimpel, der zugleich als Segel diente, und weil er ganz oben am Maſt befeſtigt war, wo der Wind viel wirkſamer als unten iſt, ſo beförderte er die Schnelligkeit des Laufes ſehr; und nur die alexandriniſchen Schiffe, welche Getraide für Rom herbeiführten, hatten das Vorrecht, mit vollem hohen Segel in den Hafen von Neapel einzulaufen.]

ſchätzbar wird, iſt das Bild, welches ſich am Hintertheile in dem viereckichten Kaſten befindet; deñ da wir wiſſen, daß jedes Schif, auſſer dem Wahrzeichen, welches παρασημον hieß, d. i. auſſer demjenigen, das irgend eine Gottheit, einen Helden oder Halbgott, oder ein Thier vorſtellte (wie dies der Fall mit dem Krokodil an dem unſrigen iſt) und das gewöhnlich, wiewohl nicht immer (wie aus dem unſrigen, meiner obigen Bemerkung zufolge, erhellet) am Vordertheile des Schiffes angebracht war,[1]) noch ein Bild der Schuzgottheit des Meers hatte: ſo möchte ich wohl glauben, daß dieſe Schuzgottheit in dem Kaſten enthalten ſei. Zu einem andern Beweiſe, daß des Schiffes Ende, von dem wir hier handeln, nicht der Schnabel, ſondern das Hintertheil ſei, kañ auch dienen, was Homerus vom Telemach erzählt; nämlich daß er beim Abſegeln von den Geſtaden von Pylos der Pallas auf dem Hintertheile des Schifs opferte;[2]) d. h. er opferte der Gottheit, unter deren Schuze das Schif ſtand. Hieraus kañ man ſchließen, daß die Gottheiten, welche auf das Vordertheil eines Schifs geſtellt worden, wie z. B. auf beiden Seiten des Vordertheils eines Schiffes bei Lucian das Bild der Iſis ſtand,[3]) das Wahrzeichen, nicht die Schuzgottheit, vorſtellen.

Man wird mir vielleicht einige Kunſtwerke entgegenſezen, wo Pallas auf dem Vordertheile ſteht, und dabei bemerken, daß dieſe Göttin eben ſo wie Neptunus für die Schuzgottheit des Meeres[4])

1) Scaliger. animadv. in Euseb. chron. p. 40.

2) Οδυσσ. O. XV. v. 223.

3) L. c.

4) Aristid. orat. in Pallad. p. 23.

und für die Erfinderin des erſten griechiſchen Schiffes gehalten wurde; [1]) daß Homerus deßwegen gedichtet habe, ſie hätte daſſelbe durch ſtürmende Winde, als die Griechen von Troja zurükkehrten, [2]) beunruhigt und es wieder geſtillt, um den Ulyſſes zu retten; [3]) daß ferner auf dieſe Herſchaft der Pallas über das Meer jenes Seeungeheuer anſpiele, welches man an einer ſchönen Statue derſelben im Hauſe Roſpiglioſi in Geſellſchaft der Eule zu ihren Füßen erblikt; [4]) daß man endlich die Büſte dieſer Göttin auf einigen Denkmalen, ſtatt auf dem Hintertheile, vielmehr auf dem Vordertheile erblike. [5]) Aber was ſoll das beweiſen? Ich halte mich an das, was Ovidius von dem Schiffe erzählt, das ihn an den Ort ſeiner Beſtimmung brachte, er ſagt, daſſelbe habe zum Wahrzeichen den Helm der Pallas gehabt; [6]) woraus erhellet, daß ſie eine Schuzgöttin der Schiffe, jedoch mehr eine allgemeine, als eine beſondere, geweſen ſei, ſo daß ähnliche Abbildungen von ihr an den Vordertheilen vielmehr Wahrzeichen als Merkmale einer ſolchen Gottheit, der die Schifleute ihre Schiffe anvertrauten, waren. Statt alſo einen Einwurf daraus gegen mich herzunehmen, könte man vielmehr daraus beweiſen, daß die Wahrzeichen der Schiffe nicht immer in Abbildungen dieſer oder jener Gottheit, ſondern zuweilen auch in Symbolen beſtanden. So erzählt Petronius, daß einige Schiffe

1) Ibid. p. 28.

2) Οδυσσ. B. II. v. 109.

3) Ibid. v. 383.

4) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, Vorrede.]

5) Num. Alban. Vatic. tab. 50.

6) Trist. l. 1. eleg. 9. v. 2.

über dem Palladio einen Olivenzweig hatten; [1]) daher ich glaube, daß dieſes Palladium ebenfalls ein Symbol der Pallas war, welches man vermöge dieſes Zweigs dafür erkennen ſollte. Dieſes Wahrzeichen der Pallas zog man in der Folge bei den Schiffen vielen andern vor, und es gibt einige, die glauben, daß man von jenen Helmen, die häufig daran angebracht waren, und deren Name im Latein *galeæ* iſt, den Schiffen, welche heutiges Tags Galeeren heiſſen, dieſen Namen beigelegt habe. [2])

Da nun Pallas bei den Alten ſowohl die Schuzgöttin, als auch das Wahrzeichen der Schiffe war: ſo kañ ſie ebenfalls die Schuzgöttin des unſrigen ſein, und daß ſie es wirklich geweſen ſei, beweiſet das Bild, welches, wie ich ſchon geſagt habe, in dem vierekichten Kaſten befindlich iſt, der am Rande des Hintertheils ſteht. Ferner ſtand dieſer Theil des Schiffes unter ihrem beſondern Schuze; [3]) wie aus den Bildern, die man παλλαδια nañte und die aus vergoldetem Holze verfertigt waren, hervorgeht. [4]) Da man nun einen Ring an der einen Seite dieſes Kaſtens befeſtigt ſieht, woraus erhellet, daß man ihn wegtragen koñte: ſo ſchließe ich daraus, daß dieſer und der andere Ring, den man der Perſpective wegen nicht ſehen kañ, dazu dienten, dieſen Kaſten in Sicherheit zu bringen, weñ das Schif etwa in Gefahr kam. Die Gewohnheit, Bildniſſe der Gottheiten, beſondern das Palladium, in dergleichen Kaſten zu bewahren, erſieht man aus

1) Satyric. p. 129.

2) Pers. sat. 6. v. 30. Salmas. in Solin. p. 571. Voss. de trirem. p. 722.

3) Valer. Flacc. Argonaut. l. 1. v. 216.

4) Aristoph. Acharn. v. 546. Suid. Παλλαδ.

der Tabula Iliaca im Muſeo Capitolino, wo Äneas daſſelbe in einem runden, einer Cupola gleichenden Kaſten davon trägt.[1]) Damit man ſich übrigens nicht an der Verſchiedenheit der Form dieſer Kaſten ſtoßen möge: ſo will ich noch bemerken, daß man auf einem Gemälde im herculaniſchen Muſeo, wo Anchiſes in Caricatur vorgeſtellt iſt, denſelben ebenfalls mit einem vierekichten Kaſten in der Hand ſieht, wodurch derjenige angedeutet wird, worin er die trojaniſchen Penaten eingeſchloſſen hatte.[2]) Dieſe Kaſten oder Tempelchen, wie ich ſie nennen will, worin man die Bildniſſe der Götter zu ſezen pflegte, waren eben diejenigen, welche dem Solinus zufolge *ædiculæ* hießen;[3]) und jener auf der Tabula Iliaca mit einer Art von Cupola rechtfertigt dieſe Benennung vollkommen.

Um noch beſſer einzuſehen, daß der Pallas Bild in dem Kaſten die Schuzgöttin unſeres Schiffes ſei: ſo muß man noch folgendes bemerken. Man ſieht an demſelben, wie ich ſchon geſagt habe, die Figur eines Krokodils, folglich das Siñbild von Ägypten, wie wenigſtens die Münzen und viele andere Denkmale lehren. Daraus kañ man mit Fug und Recht ſchließen, daß es eines von den alexandriniſchen Schiffen vorſtelle, indem bekañtlich die Schiffe der Stadt Alexandria dieſer Göttin beſonders geweiht waren, und alle Seeleute, welche von da nach Pozzuolo ſegelten, ſo bald ſie bei dem Vorgebirge Miſenum angekommen waren, woſelbſt ſie einen Tempel hatte, ihr auf eine beſondere Art Verehrung erwieſen.[4]) Ich will indeſſen auch nicht

1) Num. 108. Conf. Fabrett. ad eand. tab. p. 373.

2) Pitt. d'Ercol. t. 4. tav. 35.

3) Ad Æn. l. 2. v. 225.

4) Stat. l. 3. Sylv. 3. v. 24.

in Abrede ſein, daß an unſerm Schiffe eben ſo gut wie auf einer Münze der Pflanzſtadt Nemauſus in Gallien das Krokodil ein Symbol der Unterjochung von Ägypten ſein könne. [1])

Nicht ſo leicht läßt es ſich ausmachen, welche Gottheit oder welche andere Perſon durch den weiblichen Kopf vorgeſtellt werde, welchen man an dem Schildchen oder der Schneke des äuſſerſten Endes des Hintertheils erblikt, indem derſelbe durchaus kein Merkmal hat und auf dem Marmor ſchon etwas beſchädigt iſt. Ich will indeſſen doch eine Vermuthung darüber wagen, die ich von vier andern Schifsrüken hergenommen habe, die mit ihren rostris und anderm Geräthe auf vier langen Binden erhoben gearbeitet ſind, und ehmals in der Kirche des h. Laurentius auſſerhalb der Stadt befindlich waren, izo aber im Museo Capitolino aufbewahrt werden. In der Schneke eines jeden dieſer Hintertheile ſieht man nämlich einen Menſchenkopf abgebildet, und ſo viel ſich in der Entfernung, deñ ſie hängen ziemlich hoch, erkennen läßt, nimt man Geſichtszüge in denſelben wahr, welche von Künſtlern, wie ich in der vorläufigen Abhandlung geſagt habe, nicht pflegten gewählt zu werden, um dieſe oder jene Gottheit vorzuſtellen; ſondern die vielmehr aus der Natur genommen ſind, welches um ſo wahrſcheinlicher iſt, da alle vier das Haar eben ſo verſchnitten haben, wie es die Kaiſer trugen. Einer von dieſen Köpfen ſcheint das Bildniß des M. Agrippa zu ſein; woraus man ſchließen könte, daß die Alten in Abſicht auf die Kriegsſchiffe die Gewohnheit hatten, in der Schneke des Hintertheils das Bildniß desjenigen anzubringen, der über die Flotte befahl, indem Agrippa ſich durch den Sieg zur See bei

1) Vaillant. num. imper. colon. p. 81.

Actium berühmt gemacht hatte; oder vielleicht bildete man auch die Kaiſer ſelbſt daran ab. Da nun unſer Schif das Wahrzeichen von Ägypten an ſich trägt, ſo köñte der weibliche Kopf recht wohl die Königin Kleopatra vorſtellen; das Schif ſelbſt aber köñte die Figur eines jener haben, welche ſich mit den übrigen Schiffen des Antonius gegen die Seemacht des Octavius vereinigt hatten; um ſo mehr, da es wirklich viel Ähnlichkeit mit den Schiffen verrathet, die man auf einigen Münzen des M. Antonius und der Kleopatra vorgeſtellt ſieht, ſo wie auch mit einem Steuerruder und einem Hintertheile, die unter dem Bildniſſe dieſer Königin auf einigen andern Münzen dieſes Triumvirs vorkommen. 1)

Ich will noch bemerken, daß das obere Ende eines Hintertheils, welches dem unſrigen ähnlich iſt, ſchon von Beger in Kupfer bekañt gemacht worden, ohne indeſſen zu ſagen, woher es genommen ſei. 2) Es ſcheint übrigens eine Copie von dem Kupfer der im Muſeo Capitolino befindlichen Binden, die ſchon lange vor dem Werke dieſes Autors an's Licht getreten waren. Ferner führe ich an, daß an unſerm Schiffe das Steuerruder nicht vorgeſtellt iſt, welches ſich dagegen an dem Schiffe auf dem Basrelief im Hauſe Spada am Hintertheile befindet. Man köñte daher annehmen, daß es nach Art der phäaciſchen Schiffe keines gehabt habe. 3) Allein das iſt nicht einmal nöthig; ſondern wir dürfen nur vorausſezen, daß auf unſerm Marmor ein in den Hafen eingelaufenes Schif abgebildet

1) Tristan Comment. histor. t. 1. p. 52. Pedrus. tes. Farnes. t. 2. tav. 3. n. 4.

2) Thes. Brand. t. 3. p. 406.

3) Οδυσσ. Θ. VIII. v. 553.

ei; deñ da das Steuerruder beweglich war, und olglich abgenommen werden koñte; ſo legte man es n das Schif, weñ der Gebrauch deſſelben aufhörte. Dazu kömt noch, daß wir eine Figur darauf erbliken, welche mit dem halben Körper über das Bord des Schiffes oder über den erwähnten Kaſten hervorragt, und die wir für den Steuermañ halten können, da ie nicht wie alle übrigen auf dem Schiffe herumſe⸗ henden Figuren bewafnet iſt, ſondern gerade eine ſolche Stellung hat, wie die Steuermänner.

Die Eigenheiten, wodurch ſich unſer Schif von ſo vielen andern Schiffen der Alten, die man bis⸗ her auf Denkmalen der Kunſt geſehen hat, un⸗ terſcheidet, ſind erſtlich das Vordertheil oder das Schif ſelbſt, welches hier mehr abgeſchnitten als vol⸗ lendet erſcheint: und wirklich würde man es auch für abgeſchnitten halten, weñ man den ganz nahe daran vorbeigehenden Bruch des Marmors anſieht; allein dieſer Bruch, der in den Bauch des Schiffes hinunter geht, hat daſſelbe ganz unverlezt gelaſſen und es endigt wirklich mit dem hervorragenden Theile oder Seitenſtüke, das eines der Seitenenden abbildet. Zweitens ſind auch die Ruder an unſerm Schiffe ganz ſonderbar. Man ſieht deren auf der Seite, die ſich uns darſtellt, vier und zwanzig, und eben ſo viele ſind vermuthlich auch auf der andern. Es iſt daran zweierlei zu bemerken, nämlich die Geſtalt und Lage derſelben. Was nun dieſe Geſtalt und Lage betrift, ſo koñte jemand, ohne darauf zu ſehen, daß ſie vier⸗ ekicht ſind, fragen, warum ſie nicht oben wie in Kelchen oder umgekehrten Bechern eingefaßt ſeien, und warum dieſe Kelche oder Becher nicht an der Seite des Schiffes befeſtigt erſcheinen; mit einem Worte, warum ſie nicht den Rudern von vier Schif⸗ fen in halb erhobener Arbeit gleichen, die ſich zu Sevilla in Spanien befinden und von Montfaucon

bekañt gemacht worden? 1) Auf dieſe Frage iſt meiner Meinung nach keine andere befriedigende Antwort zu geben, als dieſe: daß die Becher, in welchen die Köpfe der Ruder ſtaken, vermuthlich von Erzt waren: daß ſie auf der Seite, wo ſie erſchienen, rund und hohl, auf der andern Seite aber, womit ſie die Seite des Schiffes berührten, eben und glatt waren, und einen horizontalen Stiel aufnahmen, welcher, indem er durch das in denſelben befindliche Loch ging, den obern Theil des Ruders durchſtach und im ehernen Becher feſt blieb. Endlich waren noch innerhalb des Schifs an dieſem Stiele eine oder mehrere aufrechte Sproſſen angebracht, welche die Ruderknechte in die Hände nahmen und dadurch dem Ruder eine baumelnde Bewegung gaben, wie ohngefähr bei einer Gloke. Dieſes erhellet an unſerm Schiffe nicht nur daraus, weil man ſonſt nicht begreifen köñte, wie Ruder, die auf ſolche Art an der Seite des Schiffes befeſtigt ſind, in Bewegung geſezt werden köñten: ſondern auch daraus, weil ſie daran ſchwankend, weñ gleich in einer ſchiefen Richtung, vorgeſtellt ſind.

Man köñte ſagen, daß ein Schif, wo die Ruder in ſo ſchwankender Richtung und baumelnd gingen, eben ſo viel Bewegung, als es durch das Rükziehen erhielt, wieder entgegen bekommen habe, weñ man ſie nach vorn trieb, oder daß es wenigſtens, weñ dies leztere auch nicht erfolgte, unbeweglich ſtehen bleiben mußte, nach dem Grundſaze: daß, weñ in einem und eben demſelben Körper zwei gleiche, einander entgegengeſezte Kräfte wirken, beide ſich zerſtören und ohne Erfolg bleiben. Allein ich frage: iſt die Kraft, welche die Ruderknechte ehdem und noch izo anwenden, weñ ſie die Ruder dem Laufe des Schifs entgegen in's Waſſer tauchen, um daſſelbe zu

1) Antiq. expliq. t. 8. pl. 142.

bewegen, gleich ſtark, als bei dem Herausziehen eben dieſer Ruder nach dem Punkte zu, von wo aus ſie wieder zurükbewegt werden? Die Schifleute haben das ſchon verſtanden, was ich ſagen will. [1]) Die Anwendung der Kraft, um dem Schiffe die Bewegung nach vorn zu geben, geſchah in einem Augenblike, in welchem der Ausbruch der Gewalt beſteht; das Zurükziehen hingegen geſchah unvermerkt während des Zuges und der Bewegung, welche jene Gewalt dem Schiffe gab, ſo daß dies Zurükziehen wirklich faſt nicht vom Ruhen verſchieden war.

Schwerlich wird man glauben wollen, daß die Alten zu ihren Schiffen derlei Ruder gebrauchten, die weit weniger wirkſam waren, als diejenigen, deren man ſich heut zu Tage bedient. Da man indeſſen nicht mir, ſondern blos dem von mir aufgeſtellten Marmor, ſo wie andern Kunſtwerken, auf denen ſolche Ruder abgebildet ſind, den Glauben verſagt: ſo köñte ich mich dabei beruhigen. Ich will aber doch die Bemerkung machen, daß dieſe Ruder weit weniger als die unſrigen der Gefahr ausgeſezt waren, in Seeſchlachten zerſtoßen oder zerſchlagen zu werden. Die alten Schiffe mit ſo geſtalteten Rudern hielten die Art zu ſegeln, die ſie hatten, verdekt, da hingegen die unſrigen dieſelbe offen zeigen, und ſo gingen die Schiffe ohne alles Hinderniß einzeln gerade auf einander los. Weñ übrigens dieſe Ruder nicht ſo wirkſam waren als die unſrigen, ſo war ihre Zahl doch größer und ihre Anordnung beſſer, da immer eines unter dem andern angebracht worden.

Weil ich nun auch an die große Frage komme, die bis izo noch nicht beantwortet iſt, wie nämlich an den Schiffen der Alten ſo viele Reihen von Rudern über einander haben angebracht werden können,

1) [Aber wir nicht; und doch verſtehe ich dieſe Art der kleinern Schiffahrt recht gut.]

indem ihre Anzahl ſich zuweilen bis an vierzig belief; da ich mich ferner mitten unter einer Menge von Meinungen, Vermuthungen und Zeichnungen von Männern, die eben ſo viele Einſichten in die Altertumskunde als in das Seeweſen hatten, befinde, ohne daß jedoch das eigentliche Wie ergründet wäre: ſo will ich meine Gedanken darüber in zwei Worten ſagen.

Ich ſtelle mir vor, und die alten Denkmale zeigen es offenbar, daß die Schiffe der Alten, wovon hier die Rede iſt, viel platter und ſehr breit waren, und mit dem Boden nur wenig oder gar nicht tief in der Oberfläche des Meers gingen, ſo daß indem ſich der Bauch auf beiden Seiten unmerklich von der Oberfläche des Meers erhob, an dieſer ganzen ſo unmerklichen und niedrigen Erhöhung die oben erwähnten vielen Reihen von Rudern angebracht werden koñten. Ein jeder begreift, daß darum, weil der Schiffe Bord hiedurch ſehr niedrig blieb, die Ruder der oberſten Reihe nicht ſo ſehr lang waren, daß ſie nicht hätten können gehandhabt werden; um ſo mehr, da ſie nicht in diagonaler Richtung, ſondern wie Schwengel regirt wurden, eine Bewegung, die ungleich leichter iſt, als jene. Übrigens ſagt man, daß eben darum, weil die obern Ruder länger waren als die untern, die Knechte davon auch beſſer bezahlt wurden als die leztern. Man verſteht ſo auch, was Galenus erzählt,[1]) daß nämlich die Spizen der Ruder alle in einer und eben derſelben Linie ſtanden, d. h. kein einziges Ruder, es mochte nach Maßgabe der Reihenhöhe lang oder kurz ſein, reichte tiefer in's Waſſer als andere.

Man koñte indeſſen fragen, wie es möglich geweſen ſei, daß ſo flache und breite Schiffe ſich aufrecht halten koñten, da ſie ſo wenig oder gar nicht tief im Waſſer gingen. Darauf glaube ich aber nur

1) De usu part. I. 1.

mit dem antworten zu müßen, was ich an unſerm Marmor bemerke: und dies iſt die Bauart, die ich unten am Kiel des Schifs erblike und was man die Baſis deſſelben nennen köñte. Dieſe Baſis war, was die Griechen χελυσμα nañten, [1] (nicht χελευσμα, wie Scheffer es bei Pollux verbeſſern zu müßen glaubte; [2]) ein Ausdruk, der ſehr gut von χελυς, Schildkröte, abgeleitet iſt; deñ ſo wurde der Bauch des Schiffes, oder der untere Theil deſſelben genañt. Daraus ſehe man nun, was von den Schiffen der Alten in Waſſer getaucht ſein mußte, und wie es zuging, daß der untere Theil derſelben oder die χελυς nicht unter dem Waſſer blieb. Das χελυσμα hat übrigens auch ein rostrum, das etwas weniger hervorragt, als das Hintertheil ſelbſt. Ich glaube daher, man habe dieſes daran angebracht, um das Schif vor dem Anſtoßen auf Klipen zu bewahren.

Nachdem ich nun auch meine Meinung über die Art geſagt habe, wie die große Anzahl der Reihen Ruder, deren die alten Schriftſteller erwähnen, an den Schiffen angebracht werden koñte; kehre ich wieder zu unſerm Schiffe zurrük. Es wird nicht überflüſſig ſein, die Leſer wieder an etwas zu erinnern, was jeder von ihnen gewiß ſchon weiß, nämlich daß die Ruderknechte der obern Reihe θρανιται genañt wurden, vom Worte θρανος, welches den ſchmalen Gang unter dem Tafelwerk des Schiffes, wo ſie ſtanden, bedeutet. Ich wollte nämlich gern bemerken, daß Scaliger, [3]) Palmer [4]) und Küſter [5])

1) Pollux, l. 1. segm. 86.

2) Scheffer. de milit. naval. l. 1. c. 6. p. 47.

3) Animadv. ad Euseb. chron. n. 1230.

4) Exercitat. in autor. Græc. p. 176.

5) Not. in Aristoph. Ran. [v 1101. Acharn. v. 162. et Schol. Conf. Küster. ad Suid. v. θρανιτης.]

geſtehen, ſie begreifen den oben angeführten Scholiaſten des Ariſtophanes nicht,[1] wo er ſagt, daß der θρανιτης jener war, der näher am Hintertheile ſtand: ὁ προς την πρυμναν. Der leztere Gelehrte hält ſogar das erwähnte Scholion für unterſchoben und abſurd, als ob es ſagen wollte, die Reihen der Ruder ſeien nicht über einander befeſtigt geweſen, ſondern haben ſich in einer Linie hin erſtrekt und die θρανιται wären nur allein am Hintertheile geſtanden. Da Spanheim dieſe Sache mit Stillſchweigen übergeht:[2] ſo ſcheint es wohl, daß er gleichfalls der Meinung jener Gelehrten iſt. Meibom war der erſte, der den wahren Siñ dieſes Scholiaſten verſtand;[3] und Opelius, der ſich von den berühmten Namen Scaliger und Palmer hinreiſſen läßt, tadelt ihn mit Unrecht wegen ſeiner davon gegebenen Erklärung.[4]

Ich will indeſſen noch einmal auf unſer Schif zurükkommen, ohne gleichwohl das aus den Augen zu ſezen, was man unter dem gedachten Scholion zu verſtehen habe, und nur bemerken, daß die Knechte der zweiten Ruderreihe, die man hier ſieht, jene waren, welche θαλαμιται genañt wurden, von θαλαμος, welches in Häuſern das am weiteſten von der Hausthür entfernte Zimmer, im Schiffen aber den innern und niedrigſten Raum derſelben bezeichnete. Hieraus nun kañ man ſehen, was der Scholiaſt ſagen wollte. Deñ aus unſerm Schiffe erſieht jeder leicht, daß der erſte θαλαμιτης weiter vom Hintertheil entfernt war, als der erſte θρανιτης,

1) In Aristoph. Ran. [v. 1101. Acharn. l. c.]

2) Not. in h. l.

3) Meibom. de fabr. trirem. p. 587.

4) Epist. in Meibom. libr. cit. p. 689.

indem das erſte Ruder der untern Reihe ſich unter und nach dem erſten Ruder der obern Reihe befand.

Die Ruderknechte ſowohl der obern als untern Reihe ſcheinen auf unſerm Schiffe in einem und ebendemſelben ſchmalen Gange unter dem Tafelwerk geſtanden zu haben, wenigſtens nach dem geringen Raume zu urtheilen, der ſich zwiſchen der obern und untern Reihe der Ruder befindet. Dieſes ſtimt auch vollkommen mit der Niedrigkeit dieſer Stellung überein, welche man aus dem, was Ariſtophanes ſagt, ſchließen kañ, daß nämlich der Kopf des θαλαμιτης an den Siz des θρανιτης ſtieße.[1] Auch das erwähnte Schif des Paris, auf dem Marmor im Hauſe Spada, den ich oben unter Numero 116 aufgeführt habe, zeigt mit mehr Deutlichkeit, daß die beiden Reihen der Ruder ſich in einem und ebendemſelben ſchmalen Gange befanden. Dieſer mußte daher, wie man auch an unſerm Schiffe ſieht, etwas über das Bord des Schiffes hervorragen, jedoch nicht mehr, als die Dike der Kelche betrug, in welchen die untern Ruder eingefugt waren.

Dieſes Schif iſt endlich oben ganz mit einem Tafelwerke, καταςρωμα, *forum*, bedekt, ſo daß es folglich zu denen gehört, die man νηες καταφρακται nañte. Scheffer und Voſſius irren daher, weñ ſie behaupten, daß die Schiffe mit zwei Ruderbänken kein Tafelwerk gehabt hätten, zu welcher Meinung ſie wahrſcheinlich durch einige Schiffe, die auf der Säule des Trajanus abgebildet ſind, verleitet wurden, an welchen der Künſtler für unnöthig gehalten hat, die Form genau vorzuſtellen, um ſeine Compoſition mit den Figuren der Ruderknechte, die ſonſt verdekt wären, zu bereichern. Voſ-

1) Schol. Apollon. Argonaut. l. 1. v. 545.

ſius, welcher glaubt, daß die Schiffe der Griechen im Feldzuge wider Troja ihr καταστρωμα hatten, und weiß, daß Thucydides behauptet, die griechiſchen Schiffe vor dem Kriege mit den Perſern hätten kein καταστρωμα gehabt, [1]) erklärt dieſes Wort, als ob es ſo viel ſagen wollte, wie Bedekung oder Obdach der Ruderknechte; allein man kan̄ ihn leicht durch unſer Kunſtwerk widerlegen.

Das Tafelwerk erhebt ſich auf unſerm Schiffe über dem ſchmalen Gang der Ruderknechte, und iſt auswendig mit einer Art von kleinen Schilden geziert, in Geſtalt von Pfefferkuchen, die man izo in der gemeinen römiſchen Mundart *mostacciuolo* nen̄t. Statt derſelben ſieht man an andern Schiffen, beſonders an dem oben angeführten im Hauſe Spada, durchkreuzte Gitteröfnungen, um dem Gange unter dem Tafelwerke Licht und Luft zu geben, welches man indeſſen eben ſo gut vermittelſt dieſer kleinen Schilde erhalten kon̄te, die ſo, wie man es an gegenwärtiger Zeichnung ſieht, angebracht waren.

Über dem Tafelwerk erhebt ſich ein Geländer mit runden und auf der Oberfläche verzierten Schilden, die in gewiſſen Zwiſchenräumen von einander ſtehen, welche auf dem Geländer eines Schiffes, das oben angeführt iſt, und von Montfaucon bekan̄t gemacht worden, diejenige Form haben, die man *peltæ* hieß und womit die Amazonen bewafnet waren. Allein dieſe ſowohl als jene ſcheinen keine wahren Schilde zu ſein, ſondern eine bloße Verzierung des Geländers vorzuſtellen. Wirklich redet auch der Scholiaſt des Apollonius von gewiſſen Schilden, die ſich als bloße Verzierung an Schiffen fänden, und Pauſanias berichtet, daß in einem Gymnaſio zu Elis Schilde aufgehängt waren, aus kei-

1) Thucyd. l. 1. [c. 10; fin.]

nem andern Grunde, als um den Ort zu verzieren. Dieſem mit dergleichen Schilden verzierten Geländer gleichet jenes auf dem Schiffe Argo in dem Sternbilde des oben erwähnten alten Himmelsglobus. Auf einigen Schiffen, die in dem alten geſchriebenen Codex des Virgilius in der vaticaniſchen Bibliothek gemalt ſind, ſieht man ſtatt des Geländers Schilde aufgeſtellt, ſo daß es hieraus formirt ſcheint. Das Geländer, pluteus,[1] παραβλημα,[2] παραφραγμα, παραπετασμα, παραθεμα, παρακαλυμμα[3] genant, diente ſtatt einer Mauer, wo die Streiter Schuz ſuchten, und am vorhin erwähnten Schiffe im Hauſe Spada iſt es nach Art der Stadtmauern mit Zinnen geziert.

Zwiſchen dem Geländer und Hintertheile ſteht ein Thurm, welcher, nach den Einſchnitten zu urtheilen, die wie die Fugen zwiſchen den Steinen ausſehen, aus gewöhnlichen Baumaterialien ſcheint aufgeführt zu ſein, welches doch nicht annehmbar iſt, indem man nirgends Nachricht von dergleichen Thürmen auf Schiffen findet, die von Steinen erbaut geweſen. Das vorerwähnte Schif im Hauſe Spada, von welchem das Vordertheil nicht zu ſehen iſt, hat gleichfalls nach dem Hintertheile zu einen Thurm. Dieſe Thürme wurden auf Gerüſten, welche πυργουχοι hießen,[4] errichtet, und es pflegten deren gewöhnlich zwei zu ſein, nämlich einer vorn und einer hinten. Den Thurm am Vordertheile ſieht man auf einer Münze des Auguſtus;[5] ein Schif hingegen auf

1) Cæs. de bello civ. l. 3. c. 24.

2) Xenoph. hist. Cræc. l. 2. c. 14.

3) Conf. Scheffer. de milit. nav. p. 132.

4) Polyb. l. 16. p. 725. Pollux, l. 1. segm. 92.

5) Num. reg. Christ. tab. 1.

einem herculaniſchen Gemälde hat nur einen einzigen Thurm am Hintertheile. Auf einigen geſchnittenen Steinen erblikt man fünf, ſechs, ſieben, ja wohl noch mehr Thürme mit Cupoln.[1] Das groſſe Schif, welches Hiero, König von Syrakus erbauen ließ, hatte acht Thürme, zwei vorn, zwei hinten und die übrigen in der Mitte.[2]

Unter den Figuren, welche die militäriſche Bemannung unſeres Schifs vorſtellen, ſcheint ſich der Hauptmañ oder Schifscapitän durch ſeine mehr verzierte Rüſtung unter den übrigen Soldaten auszuzeichnen. Bei den Griechen hieß dieſe Perſon *navarchus.* Es war ein Gemälde des berühmten Parrhaſius bekañt, auf welchem ein mit dem Harniſch verſehener Schifscapitän (*navarchus thoracatus*) abgebildet war.[3] Auf den Schilden der Krieger ſieht man verſchiedene Figuren, beſonders auf den Säulen des Trajanus und des M. Aurelius, wo unter einem Haufen von Soldaten bisweilen zwei Schilde mit einerlei Verzierung vorkommen. Das gewöhnlichſte Siñbild pflegt ein geflügelter Donnerkeil zu ſein, wie es auch auf zwei Schilden des gegenwärtigen Marmors der Fall iſt; und die zwölfte Legion, welche den Beinamen κεραυνοφορος, *fulminifera,* führte,[4] erhielt denſelben vielleicht von den Donnerkeilen auf ihren Schilden. Aus dieſer mancherlei Verzierung der Schilde folgt, daß ſie von der Willkür deſſen, der den Schild trug, abhing, und man alſo nicht daraus ſchließen

1) Borioni collect. antiq. tab. 73. [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 6 Kl. 1 Abth. 66 u. f. Num.]

2) Athen. l. 5. [c. 11. n. 42.]

3) Plin. l. 35. [c. 9. sect. 36. n. 5.]

4) Xiphil. Aug. p. 89.

kan̄, zu welcher römiſchen Legion dieſer oder jener Schild beſonders gehöre. Der Schild der lezten Figur iſt mit einem Spieße geziert, um welchen ſich eine Schlange windet, welches in folgendem Verſe des Statius angedeutet zu ſein ſcheint:

... marmorea sic volvitur anguis in hasta. 1)

Unſer Schif hat übrigens keine Segelſtangen und Segel, welches nicht etwa einer Verſtümmelung des Marmors beizumeſſen iſt, indem man ja weiß, daß die zu Seeſchlachten gerüſteten Schiffe weder Segelſtangen, noch Segel führten. 2)

Die Figur eines Kriegers zu Pferde, die auf der Seite unſeres Marmors abgebildet iſt, und wahrſcheinlich die Perſon eines Verſtorbenen vorſtellt, dem dieſes Denkmal errichtet worden, iſt nebſt dem Pferde ſehr beſchädigt und verdorben, daher ich ſie in der Zeichnung ergänzt habe, um ſie keñtlich zu machen. Übrigens köñte man dieſes Monument auch als ein Gelübde betrachten, welches ein Krieger vielleicht im Tempel der Fortuna zu Präneſte gethan hat, um ihr dafür zu danken, daß ſie ihm das Leben in einer Seeſchlacht gerettet hatte, indem es in den frühern Jahrhunderten auch gebräuchlich war, Barken und Schiffe in den Tempeln den Göttern zu weihen; und ſelbſt Jaſon ſoll dem Neptunus das Schif Argo geweiht haben. 3) Eben ſo behauptet man, daß ein mit vielen Steinen beladenes Schif, welches an einem der Vorgebirge von Euböa, Geräſtum genañt, angelegt hatte, von Agememnon nach ſeiner Rükkehr von Troja der Diana ſei geweiht:

1) Theb. l. 6. v. 248.

2) Dio Cass. l. 50. p. 440.

3) Diod. Sic. l. 4. [c. 53.]

worden.[1]) Der Athenienſer **Phormio** weihte dem **Neptunus** nach dem Siege über die ſpartaniſche Flotte ein Schif.[2])

1) Procop. de bell. Goth. l. 4. c. 22.

2) Diod. Sic. l. 12. [c. 48.]

Sechzehntes Kapitel.

Ein Landſchaftgemälde.

[Numero 208.]

Das Gemälde, welches ich hier unter Numero 208 aufführe, exiſtirt in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Es iſt auf eine fünf Zoll dike Mauer in Freſco gemalt und ſehr gut erhalten. Man fand es vor ohngefähr drei Jahren auf der appiſchen Landſtraße unter den Ruinen eines alten Dorfes oder Flekens, welcher in den frühern Jahrhunderten *ad Statuarias* genañt wurde, izo aber *Roma vecchia* heißt.

Diejenigen, welche in dem herculaniſchen Muſeo mehr Gemälde von dieſer Art geſehen haben, werden leicht eingeſtehen, daß ſich kein einziges Landſchaftgemälde darunter befindet, welches mit ſo vieler Annehmlichkeit und Gratie gearbeitet wäre, als das gegenwärtige.

Was auf dieſem Gemälde nun Stof zu Betrachtungen an die Hand geben kañ, iſt erſtlich das Thor am Eingang der Brüke; zweitens der Baum, an deſſen Zweigen verſchiedene Binden hängen, und drittens das, was man unter dem Baume abgebildet ſieht. Was das Thor betrift, ſo beſteht daſſelbe aus einem Bogen mit einer Art von Thurm und einem darauf ſtehenden Häuschen, imgleichen mit einer Fallthüre, um es zu verſchließen und weßwegen ich es gerade ein Thor nenne. In der That

erblikt man daran einen Querbalken, der zu beiden Seiten an den Pfoſten eingefugt iſt und an einer über eine Rolle gehenden Kette hängt, welche Rolle in der Mitte des Bogens befeſtigt iſt. Nun aber ſieht man an den alten Thoren, nach dem zu urtheilen, was man an denen in Rom, ferner an den Trümmern eines Thors von Tivoli, ſo wie an einem in der neulich wiedergefundenen alten Stadt Pompeji bemerkt, wo nicht Fallthüren, doch die Fugen davon. Übrigens iſt das Wort cataracta griechiſchen Urſprungs, und man ſagt, daß die damit verſehenen Thore κατταῤῥακται, επιῤῥακται bei den Griechen, portæ pendulæ aber, oder recidentes bei den Römern genant worden; ſo wie auch die Thore von Jeruſalem ſcheinen geweſen zu ſein. 1)

Die Thore der alten römiſchen Städte pflegten drei Eingänge zu haben, wie ich ſchon bei Numero 103 bemerkt habe, nach Art der den Kaiſern zu Ehren errichteten Triumphbogen. Der mittlere Bogen war das Thor; die beiden, etwas niedrigern Seitenbogen dienten zur Bequemlichkeit der Fußgänger. Verſchieden von dieſen Thoren iſt auf dem Gemälde dasjenige, welches nur zur Bewachung der Brüke angebracht ſcheint.

Das kleine Gebäude von zwei Fenſtern über dem Bogen des Thors muß man nicht etwa als das bloße Ende des Thurms betrachten; ſondern es diente zum Aufenthalt für die Schildwache; ſo wie es in einigen Städten zum Wohnort einer Magiſtratsperſon diente, die bei den Arkadiern πολεμαρχος hieß, und deren Amt darin beſtand, den Tag auf dem Thore zuzubringen, um die Streitigkeiten zu entſcheiden, und den Klagen abzuhelfen, die daſelbſt entſtehen konten, 2) wie es in den alleräalteſten Zei-

1) Psalm. 24. v. 8. Grot. ad h. l.

2) Polyb. l. 4. p. 287.

ten gewöhnlich war, welches ſich auch bis in die Tage der römiſchen Kaiſer in Babylonien erhalten hat, wo jedes Thor ſeinen Satrapen hatte, der die Aufſicht darüber führte.[1] An den Thoren verſammelten ſich bei den Hebräern die Richter der Stadt, und bei den Trojanern wurde der Gerichtshof über dem Thore Skaia gehalten;[2] daher alle Kundmachungen und Anzeigen auf der Mauer des Thors ſelbſt geſchahen, wie man dieſes auch aus den Inſchriften erſieht, welche auf der nach auſſen ganz weiſſen Mauer der oben erwähnten Stadt Pompeji in rother und ſchwarzer Farbe ſtehen. Man ſieht auf dieſer Mauer verſchiedene weiſſe Pläze, die offenbar deßwegen gemacht worden ſind, um einige ſolche Inſchriften auszulöſchen, die aber dennoch etwas vorſchimmern. Man that dies unſtreitig in der Abſicht, um andere Aufſchriften darauf zu machen, die ſichtbarer wären, als die vorigen; und es ſcheint, daß dieſes wechſelweis mit rother und ſchwarzer Farbe geſchehen ſei.

Daraus läßt ſich die gerichtliche Gewohnheit der Römer erklären, die Edicte der Prätoren in *albo*,[3] das heißt: in *pariete dealbato*, oder auf einer weiß angeſtrichenen Mauer,[4] bekañt zu machen. So hat ſchon Accurſius dieſe Redensart erklärt; allein nur Wenige haben ſeine Erklärung angenommen. Weñ man dieſes weiß, ſo iſt auch die Leſart in jener Stelle des Plautus deutlich:

Næ isti faxim nusquam appareant,
Qui hic *albo pariete* aliena oppugnant bona,[5]

1) Philostrat. vit. Apollon. l. 1. c. 27.

2) Ιλ. Γ. III. v. 149.

3) Heinecc. antiquit. Rom. jurisprud. illustr. p. 49.

4) Suid. v. λευκωμα. [2 Band, 257 — 258 S.]

5) Pers. act. 1. scen. 2. v. 21.

wo man nach der Behauptung Einiger anſtatt *pariete* das Wort *rete* ſezen ſoll, ohne daß indeſſen aus dieſer Veränderung ein vernünftiger Sin̄ herauskom̄t. Der römiſche Komiker hat nichts anderes ſagen wollen, als: „Ich werde es ſo machen, daß „diejenigen, welche durch gerichtliche Edicte anderer „Leute Vermögen angreifen, hier nie wieder erſchei„nen können.“

Was nun den Baum, die daran hängende Laube und die Bänder auf unſerm Gemälde betrift, ſo kan̄ man annehmen, daß alles dies irgend einer Gottheit geweiht ſei, und zugleich, daß es zu den Gräbern gehöre, die unter demſelben geweſen. Den̄ in Anſehung der Verehrung, welche die Bäume mit den Gottheiten, denen ſie geweiht waren, gemein hatten, kan̄ man die erſten Jahrhunderte der Griechen anführen. Man ken̄t ja aus Homers Erzählung den Feigenbaum auf dem Felde vor Troja, welcher der Feigenbaum Jupiters hieß;[1]) ferner die Eiche von Dodona, die Palme auf der Inſel Delos, unter welcher Latona einſt Apollo und Diana gebar, nebſt vielen andern.[2]) Aus dieſem Aberglauben entſtand die Gewohnheit, unter den Bäumen zu opfern, welches oben bei Numero 149 hinlänglich gezeigt worden. Solche zu religiöſen Handlungen auserwählten Bäume wurden mit dergleichen Binden geſchmükt, wie man an dem Baume auf unſerm Gemälde und an einem andern im herculaniſchen Muſeo ſieht.[3]) Dieſe Gewohnheit bezeugen auch viele Stellen alter Autoren.[4]) Tydeus

1) Iλ. E. V. v. 693.

2) Pauſan. l. 2. [c. 44.] Stat. Theb. l. 9. v. 586.

3) Pitt. d'Ercol. t. 2. p. 161.

4) Stat. Theb. l. 12. v. 502. Sylv. l. 4. carm. 4. Philoſtrat. l. 2. icon. 34. p. 859. Prudent. contra Symm. l. 2. p. 336.

thut bei Statius der Pallas unter andern Gelübden auch dieſes, ihr zu Ehren purpurfarbne, mit Weiß einfaßte Bänder an einem Baume aufzuhängen. [1]

Weñ ich anderſeits mir den Baum auf unſerm Gemälde in Bezug auf Grabmale denke, die man ebenfalls unter den Bäumen anzubringen pflegte: ſo köñte wohl das vierekichte Fußgeſtelle, auf welchem ſich eine Säule erhebt, ein Grabmal ſein, ſo wie jener vierekichte Steinhaufen, der oben in ein Dach zuläuft, und an welchen ſich eine Figur lehnt, die das Anſehen eines müden Wanderers hat. Die Säule ſcheint auch nicht höher zu ſein, als das Maß, welches Demetrius Phalereus in einem Geſeze für Säulen beſtiñte, die auf den Gräbern der Athenienſer etwa errichtet werden köñten. Dieſes Maß ſollte die Höhe von drei cubitis nicht überſchreiten. [2] Die zwei ſtehenden Figuren erweiſen wahrſcheinlich dem Grabe des Verſtorbenen die gewöhnliche Ehre (κτερεΐζεσθαι), und der Jüngling ſcheint Blumengewinde zu bringen, um das Grabmal zu bekränzen, oder es damit zu umgeben, ſo wie man die Fußgeſtelle der Säulen damit zu umhängen pflegte. [3] Es waren Blumengewinde, welche in einem von Cicero angeführten alten Geſeze *longæ coronæ* genañt und an Grabmalen aufzuhängen verboten wurden. [4] Man kañ indeſſen annehmen, daß dieſes Geſez nicht mehr zu der Zeit beobachtet wurde, als die Landſchaft, wovon hier die Rede iſt, gemalt wurde. Die am Baume hängenden

1) Theb. l. 2. v. 738.

2) Cic. leg. l. 2. c. 26.

3) Pausan. l. 8. [c. 31.] Zonar. annal. l. 10. p. 529.

4) Cic. l. c. c. 24.

Bänder kañ man geradezu für jene halten, womit m
die Grabmale zu ſchmüken pflegte. [1]) Die an ein
Felſen gelehnte Fakel kañ als eine Anſpielung auf d
bei Begräbniſſen üblichen Gebräuche betrachtet w
den; indem die, welche beiwohnten, Fakeln trugen.
Da dieſe Fakel von der Art und Geſtalt jener i
die aus lauter kleinen in Schwefel getauchten St
chen beſtanden, wie ich bei Numero 157 ſchon b
merkt habe; ſo köñte ſie auch die Luſtration bede
ten, die man den Manen der Verſtorbenen zu h
ten pflegte, [3]) und wobei man Schwefel gebrauchte.

Die bereits oben erwähnte Figur, welche ſich a
das dachförmige Grabmal lehnt, ſcheint ein au
ruhender Wanderer zu ſein und kañ andeuten, da
die Landſtraße hier vorbei ging, an welcher entlan
die Grabmale der Alten und vornehmlich der Rö
mer befindlich waren.

In Anſehung des mitten zwiſchen den Gräbern
ſtehenden Baums, keñt man die ganz alte Gewohn
heit, die Grabmale damit zu umgeben, [5]) und Pla
to ſelbſt erlaubte in ſeinen Geſezen, ſie mit Bäu
men zu ſchmüken. [6])

1) Kirchmann. de fun. l. 4. c. 3. p. 579.

2) Virg. Æn. l. 6. v. 224. Stat. Theb. l. 11. v. 154. l. 12
v. 359.

3) Virg. l. c. v. 231.

4) Man ſehe bei Numero 151.

5) Iλ. Z. VI. v. 419.

6) Plat. leg. l. 12. p. 631. Conf. P
præst. l. 1. c. 17.

Johañ W

Inhalt des ſiebenten und achten Bandes.

		Band.	Seite.
Erklärung der in dieſem Werke befindlichen Verzierungsbilder .		VII.	7
Vorrede		—	17

Vorläufige Abhandlung.

Erſtes Kapitel.

Von dem Urſprunge der Kunſt der Zeichnung.

§. 1.	Ähnlicher Urſprung der Kunſt der Zeichnung bei allen Völkern . . .	—	43
— 2 — 3.	Nicht die Ägypter haben die erſten Anfangsgründe derſelben den übrigen Völkern mitgetheilt . . .	—	44
— 4.	Anfang der Bildhauerei bei den Hetruriern und Griechen in Vorſtellung der Götter. Die erſten Gegenſtände der Verehrung der Götter waren viereckichte Steine	—	—
— 5.	Dieſe wurden in der Folge durch einen Kopf unterſchieden . . .	—	45
— 6.	Hierauf wurden auch die einzelnen Theile des menſchlichen Körpers daran angedeutet	—	46
— 7.	Ähnlichkeit der erſten griechiſchen und ägyptiſchen Figuren	—	—
— 8 — 9.	Urſache dieſer Ähnlichkeit. Weitere Erklärung darüber	—	47

		Band.	Seite.
§. 10.	Urſprung der Malerei, welche die Griechen eben ſo wenig von den Ägyptern erlernt haben. Sie wurde ſpäter vervollkoṁnet als die Bildhauerei .	VII.	50
— 11.	Warum die Malerei ſchwerer iſt als die Bildhauerei	—	51
— 12.	Sie wurde nicht, wie die Bildhauerei, durch die Religion befördert .	—	52
— 13.	Beſtätigung der erſten Behauptung, daß die Kunſt nämlich bei ihrer erſten Entſtehung unter allen Völkern gleich geweſen ſei	—	—

Zweites Kapitel.

Von der Kunſt der Zeichnung unter den Ägyptern.

— 1.	Allgemeiner Begrif von der Kunſt unter den Ägyptern	—	54
— 2 — 3.	Urſachen der geringen Fortſchritte der Kunſt ſind: Die Ähnlichkeit in der Geſichtsbildung	—	—
— 4.	Die Einſchränkung der Kunſt durch die Religion und Staatsverfaſſung. Durch die Staatsverfaſſung vermöge der Geſeze	—	56
— 5.	Durch die Religion, welche die Kunſt gänzlich auf die Bilder der Götter, Prieſter und Könige einſchränkte .	—	57
— 6 — 7.	Weil die Künſtler nicht von den Handwerkern unterſchieden wurden . .	—	58
— 8.	Zwei Epochen oder Style der ägyptiſchen Kunſt. Die erſte bis zur Abſchaffung ihrer alten Staatsverfaſſung	—	59
— 9.	Eigenſchaften des erſten Styls im allgemeinen. Bei den Figuren in menſchlicher Geſtalt	—	—

		Band.	Seite.
§. 10.	In der Zeichnung des Nakten und der Stellung	VII.	60
— 11 — 12.	In der Bekleidung der weiblichen und mäñlichen Figuren	—	61
— 13.	Vom Mangel der Gratie . .	—	62
— 14.	An Thiergeſtalten	—	—
— 15 — 16.	Beſondere Eigenſchaften. Der Kopf	—	63
— 17.	Die Hände und Füße . . .	—	65
— 18.	Die Bruſt	—	—
— 19.	Zweite Epoche, oder der unter griechiſcher Herſchaft in Ägypten eingeführte Styl	—	—
— 20 — 22.	Eigenſchaften deſſelben, wie man ſie beſonders an drei Statuen ſieht: im Nakten und in der Bekleidung .	—	66
— 23.	Von der Nachahmung ägyptiſcher Kunſtwerke zu den Zeiten der römiſcher Kaiſer	—	70
— 24 — 26.	Figuren des Antinous in ägyptiſcher Manier	—	—
— 27.	Andere Statuen in dieſer Manier .	—	72
— 28 — 29.	Gemälde in ägyptiſcher Manier .	—	73
— 30 — 32.	Erklärung einer Stelle im Petronius über Malereien nach Art der Ägypter	—	75

Drittes Kapitel.

Von der Kunſt der Zeichnung unter den Hetruriern.

— 1 — 2.	Altertum der Kunſt bei dieſem Volke. Sie kam durch Griechen hin, welches bewieſen werden kañ. Von griechiſchen Colonien, die ſich daſelbſt niederließen	—	78

		Band.	Seite.
§. 3.	Die erſten Colonien waren Tyrrhener oder Pelaſger	VII.	—
— 4.	Zweite Hauptwanderung der Griechen nach Hetrurien	—	80
— 5.	Von der Schreibkunſt, welche die Hetrurier zugleich mit der Geſchichte von dieſen neuen Coloniſten erlernten .	—	—
— 6.	Daher ſieht man auf hetruriſchen Kunſtwerken griechiſche Begebenheiten vorgeſtellt	—	82
— 7.	Die Figuren der hetruriſchen Gottheiten ſind den älteſten griechiſchen ähnlich	—	—
— 8.	Zum Hauptbeweiſe dieſer Einwanderung dienen die griechiſchen Helden, die man auf hetruriſchen Denkmalen vorgeſtellt findet	—	84
— 9.	Die Kunſt wurde in Hetrurien geübt, als ſie in Griechenland faſt erloſchen ſchien. Vom Frieden und der Freiheit in Hetrurien	—	85
— 10 — 11.	Vom kläglichen Zuſtande Griechenlands um eben dieſe Zeit . . .	—	87
— 12.	Von der hetruriſchen Kunſt der Zeichnungen an ſich	—	88
— 13.	Erſte Verſuche	—	89
— 14 — 15.	Vom erſten Style ihrer Kunſt .	—	—
— 16.	Vom zweiten Style, und deſſen Eigenſchaften	—	90
— 17.	Empfindliche Andeutung der Umriſſe, und das Gezwungene in der Stellung und Handlung	—	91
— 18 — 19.	Mangel des Charakters und der Gratie	—	92
— 20.	Die in kleine Loken reihenweis gelegten Haare, wie man ſie auch an der Wölfin aus Erzt auf dem Campidoglio wahrnim̃t	—	93

Band. Seite.

§. 21. Bei einer ſolchen Zeichnung war es den hetruriſchen Künſtlern unmöglich, die Schönheit nachzubilden . . VII. 94

— 22 — 23. Von der Bekleidung, die man für ein Wahrzeichen der hetruriſchen Figuren hält . . . . — 95

— 24 — 26. Von irrig ſogenañten hetruriſchen Gefäßen . . . . — 96

Viertes Kapitel.

Von der Kunſt der Zeichnung unter den Griechen und von der Schönheit.

— 1. Einleitung . . . . . . — 100

Erſter oder ſyſtematiſcher Abſchnitt.

— 2 — 4. Allgemeine Betrachtung über die Schönheit . . . . . . — 100

Erſter Theil.

— 5 — 6. Von der Schönheit; und daß es unmöglich ſei, einen beſtiñten Begrif davon zu geben . . . . — 102

— 7 — 9. Von den Grundbegriffen bei Erkeñtniß und Beurtheilung der Schönheit: die Einheit und Einfalt, und beide können wie zwei ganz verwandte Dinge betrachtet werden . . . . — 103

— 10 — 12. Einheit und Einfalt der moraliſchen Schönheit. Von der materiellen oder lineariſchen Schönheit, und worin ſie beſtehe. Dieſe beiden Grundbegriffe

		Band.	Seite.
	finden mehr als in irgend einem andern Alter bei der Jugend ſtatt, auf deren Zeichnung die alten Künſtler den größten Fleiß wendeten . . .	VII.	105
§. 13 — 16.	Von der Schönheit nach ihren Gattungen, Graden und Theilen betrachtet. Von der abſoluten Schönheit der Formen, oder der lineariſchen Schönheit. Die Schönheit iſt entweder idealiſch oder individuell. Die individuelle Schönheit. Die Idealiſche in den Geſtalten der Götter und Helden	—	108
— 17.	Von den Gottheiten mäñlichen Geſchlechts; und zwar in jugendlichem Alter	—	111
— 18.	Bakchus	—	112
— 19.	Apollo	—	—
— 20.	Mercurius und Mars . .	—	113
— 21.	Im mäñlichen und höhern Alter .	—	—
— 22.	Jupiter und Pluto . . .	—	114
— 23.	Neptunus	—	115
— 24.	Der vergötterte Herkules, und der Torſo in Belvedere . . .	—	116
— 25.	Helden	—	117
— 26 — 27.	Faune oder junge Satyre . .	—	—
— 28 — 29.	Von dem Ausdruke der Schönheit, ſowohl in Gebärden als in der Handlung, in Verbindung mit der Gratie. Vom Ausdruke überhaupt . .	—	119
— 30 — 31.	Insbeſondere an den Figuren der Götter, und namentlich am vaticaniſchen Apollo	—	120
— 32 — 35.	In den Figuren der Helden, und beſonders an der Niobe und dem Laokoon	—	121
— 36 — 37.	Erklärung des Wortes »Ἦθος« in der		

		Band.	Seite.
	Kritik, die Ariſtoteles über den Zeuxis macht	VII.	124
§. 38.	Von der Handlung. In derſelben war immer Sittſamkeit und Beſcheidenheit beobachtet. Dieſes wurde ſogar bei der Vorſtellung tanzender Perſonen befolgt	—	126
— 39.	Vom Wohlſtande in den Statuen der Helden und der Gottheiten weiblichen Geſchlechts	—	127
— 40 — 42.	In den Statuen der Kaiſer . . .	—	129
— 43 — 44.	Von der Gratie. Von der niedern, anziehenden und geſuchten Gratie .	—	130
— 45 — 47.	Von der höhern Gratie. Vergleichung der beiden Gratien in den Werken der alten Künſtler und der neuern	—	133
— 48 — 49.	In einigen erhobenen Werken .	—	135
— 50.	In zwei Statuen der Muſen, wovon die eine im Palaſte Barberini, die andere im päbſtlichen Garten auf dem Quirinal befindlich iſt .	—	136
— 51.	In einem Bakchus mit dem Kopfe des Apollo in der Villa Albani	—	137

Zweiter Theil.

— 52.	Von der Schönheit einzelner Theile des menſchlichen Körpers	—	—
— 53 — 54.	Des Kopfs. Das Profil . . .	—	—
— 55.	Die Stirn. Ihre Kürze . . .	—	139
— 56.	Erklärung des Ausdruks, wodurch die Schriftſteller dieſe Eigenſchaft andeuten	—	140
— 57.	Form der Haare an der Stirn .	—	141
— 58.	Die Augen. Ihre verſchiedene Form an Figuren der Götter . . .	—	—

		Band.	Seite.
§. 59.	Ihre fehlerhafte Form an einigen Figuren der neuern Bildhauer . .	VII.	142
— 60.	Tief liegende Augen . . .	—	143
— 61 — 62.	Die Augenlieder und Augenbraunen	—	145
— 63.	Das Kiñ	—	146
— 64 — 65.	Die Haare. Im erſten Style der Kunſt. Haare Jupiters . .	—	147
— 66.	Haare der Venus und des Apollo	—	150
— 67.	Vom Haare des Bakchus, Mercurius und Äſkulapius . .	—	151
— 68.	Von den Haaren der Stirn . .	—	152
— 69.	Auf der Stirn des Herkules insbeſondere	—	153
— 70 — 73.	Über die irrige Benennung des Ptolemäus Auletes, die man einem Kopfe auf einem geſchnittenen Steine im Kabinet des Königs von Frankreich gegeben hat	—	—
— 74.	Von den Haaren der Faune .	—	156
— 75 — 76.	Von Händen und Füßen . .	—	157
— 77.	Von den Theilen des Körpers ſelbſt, und insbeſondere von der Bruſt .	—	158
— 78.	Vom Unterleibe	—	—

Zweiter oder hiſtoriſcher Abſchnitt.

— 79.	Einleitung	—	159
— 80.	Von der urſprünglichen Kunſt der Griechen	—	—
— 81.	Älteſte Denkmale der griechiſchen Kunſt oder vom ältern Styl. Erſte Klaſſe	—	—
— 82.	Münzen aus Großgriechenland und Sicilien, deren aus faſt geraden Linien beſtehende Zeichnung mit zwei Statuen der Pallas verglichen wird	—	160

		Band.	Seite.
§. 83.	Widerlegung einiger Gelehrten in Abſicht auf das angebliche entfernte Altertum anderer Münzen . . .	VII.	161
— 84.	Denkmale der zweiten Klaſſe. Münzen aus den vorhin genaňten Ländern mit Figuren, deren Zeichnuňg ſcharf und empfindlich angedeutet iſt. Über das Alter der Inſchriften dieſer Münzen, die von der Rechten nach der Linken gehen	—	—
— 85.	Ältester Styl der Zeichnung bis auf die Zeiten des Phidias. Seine Eigenſchaften	—	163
— 86 — 87.	Betrachtung der Bildhauerei eines erhobenen Werks mit dem Namen Kallimachus	—	—
— 88.	Schulen der Kunſt auf der Inſel Ägina, zu Korinth und Sicyon . .	—	165
— 89.	Der ältern äginetiſchen Schule folgte die helladiſche	—	166
— 90.	Die joniſche, atheniensiſche und ſicyoniſche Schule	—	167
— 91.	Künſtler dieſes Styls. Der Bildhauer Myron. Daß er ſchon vor der von Plinius angegebnen Zeit gelebt habe, läßt ſich beweiſen: aus dem Zeugniſſe der Dichterin Erinna; aus dem Namen des Bildhauers, den er ſelbſt in den Schenkel eines Apollo eingefugt hat	—	—
— 92 — 94.	Von den Keňzeichen ſeiner Werke, ſo wie Plinius ſie angibt . .	—	169
— 95.	Eladas und Ageladas, die Lehrmeiſter des Phidias und Polykletus	—	172
— 96 — 99.	Werke dieſes Styls, die mit ihren Eigenſchaften erhalten worden ſind, und die man bemerkt an den Statu-		

		Band.	Seite.
	en zweier Athleten im Farneſiſchen Palaſte. An einer Pallas in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. An einer Muſe im Palaſte Barberini, die man für ein Werk des oben erwähnten Ageladas halten kañ. An einer Statue im Palaſte Giuſtiniani, die man irrig für ei⸗ Veſtalin gehalten hat . . .	VII.	—
§. 100.	Statuen des Kaſtor und Pollux auf dem Campidoglio, welche von Hegeſias, einem Bildhauer jener Zeiten, verfertigt ſcheinen	—	175
— 101.	Vom zweiten Style der Zeichnung, oder dem hohen Style. Betrachtung über die Zeitumſtände, welche in Griechenland dazu beitrugen, die Kunſt der Zeichnung empor zu heben, und zwar beſonders über die Freiheit, welche die Griechen durch ihre Siege über die Perſer erfochten	—	176
— 102 — 103.	über den Flor der Wiſſenſchaften und die ausgezeichneten Männer aller Art, die man von dieſer Zeit an in Griechenland ſah	—	177
— 104.	Von den Künſtlern dieſes zweiten Styls	—	179
— 105.	Vom Phidias; und von der Urſache, warum Plinius die Zeit, in welcher er blühete, für die 83 Olympiade annim̃t	—	—
— 106.	Vom Alkamenes und Agorakritus, zweien Schülern des Phidias; und wie lezterer, ohne die Figur zu verändern, eine Venus in eine Nemeſis hat verwandeln können .	—	180
— 107.	Vom Polykletus, und von zweien		

		Band.	Seite.
	von ihm in Erzt verfertigten Kanephoren	VII.	182
§. 108.	Vom Skopas, dem man die Niobe in der Villa Medici zuſchreiben kañ	—	183
— 109 — 113.	Vom Kteſilaus; bei welcher Gelegenheit man zu beweiſen bemühet iſt, daß der angebliche ſterbende Fechter einen Herold oder Ausrufer vorſtelle	—	185
— 114 — 115.	Widerlegung eines Gelehrten, welcher behauptet, die Vergötterung des Homerus im Palaſte Colonna ſei aus dieſer Zeit des hohen Styls der Kunſt	—	190
— 116.	Vom ſchönen und zierlichen Style .	—	191
— 117 — 118.	Zeitumſtände in Griechenland, welche zur Bildung deſſelben beitrugen .	—	—
— 119.	Künſtler und Werke dieſes Styls. Der Bildhauer Praxiteles. Grund, warum Plinius anniñt, daß er in der 104 Olympiade blühete . . .	—	193
— 120 — 122.	Der von ihm verfertigte Apollo Sauroktonos	—	194
— 123.	Lyſippus	—	195
— 124.	Vergleichung des Styls der Zeichnung dieſes Bildhauers mit dem Style des Luſtſpieldichters Menander, ſeines Zeitgenoſſen	—	196
— 125 — 126.	Von der Statue eines Herkules, die ſich zu Florenz mit dem darauf eingehauenen Namen des Lyſippus befindet	—	197
— 127 — 130.	Pyrgoteles, ein Edelſteinſchneider. Sein Name auf zwei geſchnittenen Steinen iſt verdächtig . . .	—	199
— 131 — 135.	Von Ageſander, Polydorus und		

		Band.	Seite.
	Athenodorus, den Verfertigern der Statue des Laokoon . .	VII.	202
§. 136.	Von dem erhobenen Werke, welches die Ausſöhnung des Herkules vorſtellt und ohne Grund in dieſe Zeiten verſezt wird	—	204
— 137 — 138.	Von dem farneſiſchen Ochſen, oder von der durch Amphion und Zethus an einen Stier gebundenen Dirce im farneſiſchen Palaſte	—	205
— 139.	Griechiſche Kunſt unter den Nachfolgern und Nachahmern gedachter Künſtler nach dem Tode Alexander des Großen. Von der Abnahme dieſer Kunſt in Griechenland . . .	—	207
— 130.	Wie ſie unter den Ptolemäern blühete	—	208
— 142 — 143.	Köpfe zweier Fechter aus Baſalt .	—	209
— 144 — 145.	Ein weiblicher Kopf vom nämlichen Steine	—	211
— 146 — 148.	Neuer Flor der Kunſt in Griechenland ſeit der 145 Olympiade . .	—	212
149 — 150.	Künſtler aus dieſer Periode. Der Torſo in Belvedere wird in dieſelbe geſezt	—	214
— 151 — 152.	Neuer Verfall der Kunſt in Griechenland, bewirkt durch die Siege der Römer gegen die Achäer und durch die Plünderung der Stadt Korinth .	—	216
— 153 — 154.	Gleiches Schikſal der Kunſt in Ägypten und unter den Seleuciden .	—	217
— 155 — 156.	Die Kunſt geht aus Griechenland nach Rom über	—	218
— 157.	Von den Zeiten vor der römiſchen Monarchie. Damalige berühmte Künſtler. Paſiteles	—	220
— 158.	Arceſilaus und Evander. .	—	—

		Band.	Seite.
§. 159.	Und vielleicht Timomachus, ein Maler, und Teucer, ein Edelſteinſchneider	VII.	221
— 160.	Zopyrus, ein Silberarbeiter .	—	—
— 161.	Statuen und andere damals verfertigte Werke. Statuen zweier gefangener Könige von Thracien auf dem Campidoglio	—	222
— 162 — 165.	Die Statuen des Pompejus, im Palaſte Spada	—	224
— 166.	Vermeinte Statue des Cajus Marius auf dem Campidoglio . .	—	226
— 167.	Kunſt unter den römiſchen Kaiſern. Unter Julius Cäſar . . .	—	227
— 168.	Unter dem Auguſtus . . .	—	228
— 169.	Von den wirklichen Statuen dieſes Kaiſers	—	229
— 170.	Von vermeinten Statuen der Kleopatra	—	—
— 171 — 172.	Von geſchnittenen Steinen des Dioskorides	—	230
— 173 — 175.	Von den alten Gemälden aus dieſen Zeiten, und vom Verfall der Malerei insbeſondere	—	232
— 176 — 179.	Unter den unmittelbaren Nachfolgern des Auguſtus	—	234
— 180.	Unter dem Nero; und über zwei Statuen, die man für diejenigen hält, welche dieſer Kaiſer aus Griechenland wegführen ließ	—	237
— 181.	Apollo im Belvedere . . .	—	—
— 182 — 183.	Der ſogenañte borgheſiſche Fechter	—	238
— 184 — 188.	Unter Domitianus . . .	—	239
— 189.	Unter Trajanus. Ungeheure von ihm unternommene Werke. Sein Forum	—	243

		Band.	Seite.
§. 190.	Unter Hadrianus. Prachtvolle von ihm aufgeführte Gebäude . .	VII.	244
— 191.	Seine Villa unweit Tivoli . .	—	249
— 192.	Vom Muſaico der Tauben im Muſeo Capitolino . . .	—	—
— 193.	Von zwei Centauren in eben dieſem Muſeo, die in der Villa des Hadrianus geſunden worden . . .	—	247
— 194 — 195.	Damals bekañte Künſtler. Von einer Herma in der Villa Negroni	—	248
— 196.	Unter den Antoninen, oder lezte Epoche der Kunſt	—	249
— 197.	Von den Porträten dieſer Kaiſer .	—	250
— 198.	Von der Statue im Belvedere, gewöhnlich Commodus genañt .	—	—
— 199.	Widerlegung der gemeinen Meinung	—	251
— 200 — 202.	Wahre Erklärung dieſer Statue .	—	—
— 203 — 207.	Kunſt unter Septimius Severus	—	253
— 208.	Von einem Affen im Campidoglio, auf deſſen Baſe die Namen zweier griechiſchen Bildhauer befindlich ſind	—	256
— 209 — 210.	Von der Kunſt unter den byzantiniſchen Kaiſern	—	258
— 211.	Beſchluß	—	261

Denkmale der Kunſt des Altertums.

Erſter Theil.

Götterlehre.

Erſter Abſchnitt.

Von den Gottheiten überhaupt.

1 Kapitel.

Band. Seite.

Von den geflügelten Gottheiten. N. 1. 2. 3. 4. . . . . VII. 265

2 Kapitel.

Von den blizenden Gottheiten. N. 4. . — 271

3 Kapitel.

Von den größern Gottheiten. N. 5. 6. . — 275

4 Kapitel.

Von den Genien der Götter. N. 7. . . — 280

Zweiter Abſchnitt.

Von beſondern Gottheiten.

1 Kapitel.

Cybele. N. 8. . . . . . . — 282

2 Kapitel.

Jupiter. N. 9. 10. 11. 12. 13. . . . — 287

3 Kapitel.

Juno. N. 14. 15. . . . . . . — 300

4 Kapitel.

Hebe. N. 16. . . . . — 304

5 Kapitel.

Minerva. N. 17. 18. . . . . . — 311

Band. Seite.

6 Kapitel.

Ceres. N. 19. 20. . . . . . . VII. 320

7 Kapitel.

Diana. N. 21. 22. 23. 24. . . . . — 327

8 Kapitel.

Nemeſis. N. 25. . . . . . . — 341

9 Kapitel.

Die Keuſchheit. N. 26. . . . . — 346

10 Kapitel.

Mars. N. 27. 28. . . . . . . — 349

11 Kapitel.

Bellona. N. 29. . . . . . . — 356

12 Kapitel.

Venus. N. 30. 31. . . . . . — 358

13 Kapitel.

Der Liebesgott. N. 32. 33. . . . . — 364

14 Kapitel.

Pſyche. N. 34. . . . . . . — 371

15 Kapitel.

Meergottheiten und Meerungeheuer. Triton. Polyphem. Scylla. N. 35. 36. 37. — 373

16 Kapitel.

Mercurius. N. 38. 39. . . . . — 376

17 Kapitel.

Apollo. N. 40. 41. 42. 43. 44. . . . — 382

18 Kapitel.

Die Muſen. N. 45. 46. . . . . . — 407

19 Kapitel.

Die Horen und Hygiea. N. 47. 48. 49. . — 411

Band. Seite.

20 Kapitel.

Orpheus. N. 50. . . . . . . VII. 427

21 Kapitel.

Bakchus. N. 51. 52. 53. . . . . — 431

22 Kapitel.

Leukothea. N. 54. 55. 56. . . . . — 439

23 Kapitel.

Satyre oder Faunen. N. 57. 58. 59. 60. . — 450

24 Kapitel.

Kaſtor und Pollux. N. 61. 62. . . . — 457

25 Kapitel.

Herkules. N. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. . — 471

26 Kapitel.

Telephus. N. 71. . . . . . . — 512

27 Kapitel.

Ägyptiſche Gottheiten. N. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. . . . . — 522

Zweiter Theil.

Hiſtoriſche Mythologie.

Erſter Abſchnitt.

Von den Zeiten vor dem trojaniſchen Kriege.

1 Kapitel.

Band. Seite.

Prometheus. N. 81 — 82. . . . . VIII. 5

2 Kapitel.

Kadmus. N. 83. . . . . . . — 13

Band. Seite.

3 Kapitel.

Perſeus. N. 84. . . . . . . VIII. 15

4 Kapitel.

Amphion und Zethus. N. 85. . . . — 18

5 Kapitel.

Alceſtis. N. 86. . . . . . . — 23

6 Kapitel.

Meleager. N. 87—88. . . . . . — 27

7 Kapitel.

Niobe. N. 89. . . . . — 34

8 Kapitel.

Medea. N. 90—91. . . . . . — 39

9 Kapitel.

Alope. N. 92. . . . . — 44

10 Kapitel.

Dädalus und Paſiphae. N. 93—94. . — 56

11 Kapitel.

Dädalus und Ikarus. N. 95. . . . — 62

12 Kapitel.

Theſeus. N. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. . — 64

13 Kapitel.

Ödipus. N. 103. 104. . . . . . — 82

14 Kapitel.

Die Helden vor Theben. N. 105. 106. 107.
108. 109. . . . . — 89

Band. Seite.

Zweiter Abſchnitt.

Vom trojaniſchen Kriege.

1 Kapitel.

Peleus und Thetis. N. 110. 111. . . VIII. 102

2 Kapitel.

Paris und Helena. N. 112. 113. 114. 115. 116. 117. . . . . — 127

3 Kapitel.

Philoktetes. N. 118. 119. 120. . . . — 140

4 Kapitel.

Nireus. N. 121. 122. . . . . . . — 147

5 Kapitel.

Proteſilaus. N. 123. . . . . . . — 151

6 Kapitel.

Der Zorn des Achilles über Agamemnon N. 124. . . . . — 158

7 Kapitel.

Peleus. N. 125. . . . . — 160

8 Kapitel.

Der erzürnte Achilles. N. 126. . . . — 162

9 Kapitel.

Der verwundete Machaon nebſt dem Neſtor. N. 127. . . . . — 167

10 Kapitel.

Streit über den Leichnam des Patroklus N. 128. . . . . — 169

11 Kapitel.

Achilles beweint den Tod des Patroklus. N. 129. 130. . . . . . . — 172

Band. Seite.

12 Kapitel.

Thetis, welche dem Achilles andere Waffen bringt. N. 131. . . . . VIII. 176

13 Kapitel.

Achilles wafnet ſich, um mit Hektor zu kämpfen. N. 132. . . . . . — 181

14 Kapitel.

Das in die Waage gelegte Schikſal des Achilles und des Hektors. N. 133. . — 183

15 Kapitel.

Auslöſung von Hektors Leichnam. N. 134. — 188

16 Kapitel.

Hektors Leichnam wird nach Troja zurükgebracht. N. 135. . . . . . — 193

17 Kapitel.

Hektors Begräbniß. N. 136. . . . — 198

18 Kapitel.

Andromache beklagt den Hektor. N. 137. — 209

19 Kapitel.

Die den Trojanern zu Hülfe gezognen Amazonen. N. 138. . . . . — 214

20 Kapitel.

Tod der Pentheſilea, Königin der Amazonen. N. 139. . . . . . — 221

21 Kapitel.

Einnahme von Troja. N. 140. . . . — 223

22 Kapitel.

Kaſſandra und Ajax. N. 141. . . . — 225

23 Kapitel.

Ajax Oileus. N. 142. . . . . . — 229

24 Kapitel.

Andromache mit Aſtyanax. N. 143. . . — 231

Band. Seite.

25 Kapitel.

Die getödete Polyxena. N. 144. . . VIII. 233

26 Kapitel.

Hekuba. N. 145. . . . . . . — 236

27 Kapitel.

Tod Agamemnons. N. 148. . . . . — 238

28 Kapitel.

Oreſtes und Pylades. N. 146. . . . — 251

29 Kapitel.

Klytämneſtra und Elektra. N. 146. . . — 256

30 Kapitel.

Oreſtes im tauriſchen Cherſonneſus. N. 149. — 258

31 Kapitel.

Oreſtes im Wahnſinn. N. 150. . . . — 265

32 Kapitel.

Gericht über den Oreſtes. N. 151. 152. . — 267

33 Kapitel.

Ulyſſes und Telemach. N. 153. 154. 155.
156. 157. 158. 159. 160. 161. . . . — 280

34 Kapitel.

Ein unbekanntes Denkmal. N. 162. . . — 305

Dritter Theil.

Griechiſche und römiſche Geſchichte.

1 Kapitel.

Sardanapalus. N. 163. . . . . — 307

2 Kapitel.

Die Herakliden. N. 164. . . . . — 313

Band. Seite.

3 Kapitel.

Chilo. N. 165. . . . . . . VIII. 317

4 Kapitel.

Phryno, der Freund des Pittakus. . . — 319

5 Kapitel.

Aſchylus. N. 167. . . . . — 221

6 Kapitel.

Euripides. N. 168. . . . . . — 323

7 Kapitel.

Plato. N. 169. 170. . . . . . — 330

8 Kapitel.

Xenophon. N. 171. . . . . . — 333

9 Kapitel.

Diogenes. N. 172. 173. 174. . . . — 336

10 Kapitel.

Alexander der Große. N. 175. . . . — 342

11 Kapitel.

Scipio Africanus. N. 176. . . . . — 345

12 Kapitel.

Livia und Octavia. N. 177. . . . — 348

13 Kapitel.

Opfer des Titus Veſpaſianus. N. 177. . — 351

14 Kapitel.

Antinous. N. 179. 180. . . . . . . — 357

Vierter Theil.

Sitten, Gebräuche und Künſte.

1 Kapitel.

Ein durchbohrter Altar. N. 181. . . — 363

Band. Seite.

2 Kapitel.

Kanephoren. N. 182. . . . . . VIII. 366

3 Kapitel.

Extiſpicium. N. 183. . . . . . . — 368

4 Kapitel.

Unterricht der Kinder. N. 184. . . . — 369

5 Kapitel.

Die Schule der Philoſophen. N. 185. . — 373

6 Kapitel.

Die Bildhauerei. N. 186. . . . . — 376

7 Kapitel.

Die Tonkunſt. N. 187. . . . . . . — 380

8 Kapitel.

Fibulirte Muſiker. N. 188. . . . — 382

9 Kapitel.

Das Theater. . . . . — 384

Das Trauerſpiel. N. 189. 192.

Das Luſtſpiel. N. 190. 191. 193.

Das mit Spielen verbundene Theater. N. 194. 195. 196.

10 Kapitel.

Gladiatoren. N. 197. 198. 199. . . . — 416

11 Kapitel.

Die Freude. N. 200. 201. . . . . — 421

12 Kapitel.

Das Reiten. N. 202. . . . . . — 430

13 Kapitel.

Ein circenſiſcher Wagenlenker. N. 203. — 434

14 Kapitel.

Denkmale der Baukunſt. N. 204. 205. 206. — 437

Band. Seite.

15 Kapitel.

Ein Schif mit zwei Ruderbänken. N. 207. VIII. 452

16 Kapitel.

Ein Landſchaftgemälde. N. 208. . — 475

Digitized by Google

3 2044 032 638 397

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

SEP 10 1999

SEP 18 2003

SEP 1 ... 2003

CANCELLED

SEP 1 7 2003

CANCELLED